



**UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE**  
**DEPARTAMENTO DE TRABAJO SOCIAL Y SERVICIOS SOCIALES**  
**PROGRAMA DOCTORADO EN DERECHOS HUMANOS Y**  
**DESARROLLO**

**NARRACIÓN ORAL DE CUENTOS COMUNITARIA Y ESCENICA**  
**CRÍTICA COMO HERRAMIENTA DE INTERVENCIÓN SOCIAL**

**TESIS DE DOCTORADO**

**Jhon Alberto Ardila Viviescas**

**CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS MAEC DE LA**  
**AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL PARA**  
**EL DESARROLLO**

**Sevilla, España**  
**Diciembre, 2012**

**NARRACIÓN ORAL DE CUENTOS COMUNITARIA Y ESCENICA  
CRÍTICA COMO HERRAMIENTA DE INTERVENCIÓN SOCIAL**

**Jhon Alberto Ardila Viviescas**

Tesis de Doctorado presentada en el Programa de Doctorado en Derechos Humanos y Desarrollo, como requisito parcial para la obtención del Título de Doctor en Derechos Humanos y Desarrollo

Directora: Nuria Cordero Ramos

CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS MAEC DE LA AGENCIA  
ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL PARA EL  
DESARROLLO

**Sevilla, España  
Diciembre de 2012**

**Universidad Pablo de Olavide**  
**Departamento de Trabajo Social y Servicios Sociales**  
**Programa Doctorado en Derechos Humanos y Desarrollo**

“La directora abajo firmante aprueba la Tesis de Doctorado”

**Narración oral de cuentos comunitaria y escénica crítica como herramienta  
de intervención social**

Elaborada por:

**Jhon Alberto Ardila Viviescas**

Como requisito parcial para la obtención del Título de Doctor en Derechos  
Humanos y Desarrollo

Nuria Cordero Ramos

**Sevilla, España**  
**Diciembre 20 de 2012**

## Dedicatoria

A Lucila y Alberto.

Agradecimientos

A Azahara

## RESUMEN

Este trabajo investigativo presentado como requisito para la conclusión del programa de Doctorado en Derechos Humanos y Desarrollo de la Universidad Pablo de Olavide, apoyada por el programa de becas MAE de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID, titulada LA NARRACION ORAL COMUNITARIA Y ESCENICA CRITICA COMO HERRAMIENTA DE INTERVENCION SOCIAL, versa sobre la narración oral de cuentos y sus posibilidades como instrumento de transformación social crítica, teniendo por objetivo el diseño de una propuesta técnica y practica para materializar la teoría crítica en esa expresión artística. En primera medida se aborda el estudio de las características y elementos críticos de la oralidad como fuente de la cual emana la narración oral de cuentos. Allí puede verse los alcances y potencialidades de características como su vigencia, su carácter de mediadora, expresiva y comunicadora, su materialización en la colectividad, el contexto y los procesos de memoria, así como la eficacia de elementos con potencial crítico como el ritmo, el placer, la narración, el lenguaje y la creación. A continuación se da una observación y exploración de investigaciones sobre morfología, historia, significado, psicoanálisis y análisis del discurso del cuento, al igual que expresiones artísticas con fines transformadores como el teatro épico, teatro del oprimido y el trabajo del grupo de teatro La Candelaria de Colombia; con el objetivo de extraer de ellos recursos, técnicas y ejercicios para adaptar a la narración oral apuntando a conseguir el mismo fin. Igualmente se estudia como modelo de experiencia los procesos de resistencia oral de comunidades étnicas y de narradores orales de cuentos en medio del conflicto en Colombia. Finalmente interpretando los conceptos, posibilidades y recursos que brinda el material estudiado se formula una propuesta teórica, practica y técnica con ejercicios para materializar ese enfoque crítico transformador y emancipador en la narración oral como medio de intervención social con grupos, comunidades y para los artistas orales escénicos. También se describen algunas experiencias aplicadas sobre el mismo.

**PALABRAS CLAVES:** Narración oral cuentos, oralidad, teoría crítica, derechos humanos, transformación, intervención social.

## **ABSTRACT**

This research work submitted as a requirement for completion of the program of Doctorate in Human Rights and Development in the Pablo de Olavide University, supported by the fellowship program MAE of the Spanish Agency of International Cooperation for Development AECID, entitled ORAL AND SCENIC COMMUNITY STORYTELLING AS AN INTERVENTION TOOL FOR SOCIAL WORK, which concerns the oral storytelling and its potential as an instrument of social criticism, having as objective the design of a technical and practical proposal in order to materialize the critical theory in that artistic expression. Firstly, it deals with the study of the characteristics and critical elements of speaking as a source from which emanates the oral storytelling. There is possible to identify the scope and potential of features like the relevance, its character of mediator, expressive and communicative, its realization in the community, context and memory processes, and the effectiveness of potential critical elements such as rhythm, pleasure, narrative, language and creation. The following is an observation and exploration of researches on morphology, history, meaning, psychoanalysis and discourse analysis of the story, as well as artistic expressions with transforming purposes as epic theater, theater of the oppressed and the work of the theater group La Candelaria of Colombia, with the aim of extracting from them resources, techniques and exercises to adapt storytelling, pointing to achieve the same purpose. In the same way, the research studies as a model of experience the processes of oral resistance of ethnic communities and storytellers in the conflict in Colombia. Finally, interpreting the concepts, possibilities and resources provided by the material studied is formulated a theoretical, practical and technical proposal with exercises to realize the transformative and emancipatory critical approach in storytelling as a means of intervention community for oral and scenic artists, also describes some experiences applied thereon.

**KEYWORDS:** Storytelling, speaking, critical theory, human rights, transformation, social intervention.

## **ÍNDICE**

### **INTRODUCCION**

### **CAPITULO 1 TEORIA CRÍTICA, DERECHOS HUMANOS, ARTE Y NARRACIÓN ORAL COMO INSTRUMENTOS CON POTENCIAL TRANSFORMADOR EMANCIPADOR.**

<b>1. 1 Fundamentos de teoría Crítica de los derechos Humanos aplicada al arte.....</b>	<b>20</b>
1.1.1 Arte, dignidad y derechos humanos.....	20
1.1.2 Enfoque artístico de la lucha por los derechos humanos.....	22
<b>1.2 Marco conceptual de la oralidad y la narración oral de cuentos.....</b>	<b>23</b>
1.2.1 Una definición de oralidad.....	24
1.2.2 Características generales de la oralidad.....	27
1.2.3 Las especiales características críticas de la oralidad.....	28
1.2.3.1 Oralidad como hecho vigente, útil y eficaz.....	29
1.2.3.2 Oralidad y mediación humana.....	33
1.2.3.3 Oralidad y procesos expresivos comunicadores.....	34
1.2.3.4 Oralidad y colectividad.....	47
1.2.3.5 Oralidad y memoria.....	50
1.2.3.6 Oralidad y contexto.....	53
1.2.4 Elementos especialmente críticos de la oralidad.....	55
1.2.4.1 Oralidad y Ritmo.. . . . .	56
1.2.4.2 Oralidad y Placer. . . . .	58
1.2.4.3 Oralidad y narración . . . . .	59
1.2.4.4 Oralidad y lenguaje.....	61



1.2.4.5 Oralidad, creación y reinvención.....	66
<b>1.3 Práctica y Técnica de la Narración oral.....</b>	<b>70</b>
1.3.1 Sobre el funcionamiento del cuento.....	71
1.3.2 Una propuesta teórica y técnica para la narración oral de cuentos.....	75
1.3.2.1 La narración oral tradicional y el cuentero de la tribu o comunitario.....	76
1.3.2.2 La narración oral de la corriente escandinava y el Cuentacuentos.....	78
1.3.2.3 La narración oral escénica y el narrador oral escénico (NOE).....	79
1.3.3 Apuntes sobre la técnica de la narración oral escénica.....	82
1.3.4 Sobre el repertorio de los narradores orales escénicos.....	84

## **CAPITULO 2: APORTES INVESTIGATIVOS, TEATRALES Y DE ANALISIS PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL**

<b>2.1 Aportes desde la práctica investigativa de los cuentos y la narración oral.....</b>	<b>87</b>
2.1.1 La morfología del cuento.....	87
2.1.1.1 Apuntes generales sobre la estructura de los cuentos.....	97
2.1.2 El análisis histórico y dialéctico del cuento.....	101
2.1.2.1 Algunas conclusiones del análisis materialista histórico y dialéctico de Propp y Almodóvar.....	104
2.1.2.1.1 Sobre los cuentos maravillosos.....	104
2.1.2.1.2 Sobre los cuentos de costumbres.....	106
2.1.2.1.3 Sobre cuentos de animales.....	108

2.1.2.2 Sobre el origen geográfico de los cuentos y la narración de los mismos.....	109
2.1.3 El psicoanálisis de los cuentos.....	111
<b>2.2 Aportes de la práctica teatral.....</b>	<b>118</b>
2.2.1 Aportes desde el Teatro Épico Dialéctico de Bertolt Brecht.....	120
2.2.2 Aportes desde el teatro del oprimido de Augusto Boal.....	129
2.2.3 Aportes desde el Teatro de Creación Colectiva de La Candelaria...	133
<b>2.3 Aportes desde la Antropofagia Cultural.....</b>	<b>140</b>
<b>2. 4 Aportes de la narración oral de cuentos.....</b>	<b>144</b>
2.4.1 Contexto de Colombia respecto a los derechos humanos.....	144
2.4.2 Aportes de las sociedades de oralidad primaria en Colombia.....	153
2.4.3 Aportes desde el análisis de los perfiles, las prácticas, narraciones y disposiciones de los narradores orales en Colombia con enfoque político.	162
<b>2.5 Aportes desde la hermenéutica y el análisis crítico del discurso.....</b>	<b>176</b>

### **CAPITULO 3: PROCESO DE CONSTRUCCIÓN Y FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA DESDE LA TEORIA CRÍTICA APLICADA**

<b>3.1 Problemas, hipótesis y objetivos de la investigación.....</b>	<b>184</b>
<b>3.2 Propuesta metodológica de fundamentación de la narración oral con enfoque crítico transformador .....</b>	<b>185</b>

3.2.1 El arte de la narración oral desde el enfoque de la teoría crítica.....	186
3.2.2 La oralidad y narración oral desde el enfoque de la teoría crítica....	202
3.2.2.1 Narración oral y mediación humana.....	203
3.2.2.2 Narración oral los procesos expresivos comunicadores .....	206
3.2.2.3 Narración Oral, colectividad y contexto.....	208
3.2.2.4 Narración oral y memoria.....	209
3.2.2.5 Narración oral Ritmo y placer.....	214
3.2.2.6 Narración oral y particularmente la narración.....	215
3.2.2.7 Narración oral y lenguaje.....	215
3.2.2.7 Narración oral, creación y reinvención.....	220
3.2.2.8 Práctica y técnica de la narración oral.....	223
3.2.3 La narración oral, la morfología del cuento y los métodos de interpretación materialista, histórico, dialéctico y psicoanalista desde el enfoque de la Teoría Crítica.....	225
3.2.3.1 La Narración Oral desde la morfología.....	225
3.2.3.2 La Narración oral desde el materialismo histórico y dialéctico.....	227
3.2.3.3 La Narración Oral desde el psicoanálisis.....	230
3.2.4 La narración oral y la práctica teatral desde el enfoque de la teoría crítica.....	231
3.2.4.1 La Narración oral Épica desde el teatro épico de Bertolt Brecht.....	231

3.2.4.2 La Narración oral del oprimido desde el teatro del oprimido de Augusto Boal.....	234
3.2.4.3 La Narración oral de creación colectiva.....	235
3.2.5 La narración oral y la Antropofagia Cultural desde el enfoque de la Teoría Crítica.....	237
3.2.6 La Narración oral, las sociedades de oralidad primaria y los narradores orales en Colombia desde el enfoque de la Teoría Crítica.....	238
3.2.7 La Narración Oral y el análisis del discurso desde el enfoque de la Teoría Crítica.....	241
<b>3.3 La narración oral comunitaria y escénica desde una disposición transformadora y como práctica social para la reivindicación de los derechos humanos y la dignidad.....</b>	<b>242</b>
3.3.1 Definición y delimitación de la propuesta.....	242
3.3 .2 Estructuración de la propuesta.....	246
3.3.3 Aplicación practica de la propuesta de Narración Comunitaria y Escénica Crítica - NOCEC a la intervención social.....	249
3.3.3.1 Intervenciones sociales puntuales con la NOCEC para la generación de conciencia critica con colectivos en riesgo de exclusión social o agentes de intervención.....	249
3.3.3.2 Procesos con aplicación integral de la propuesta de Narración Oral Comunitaria y Escénica Crítica-NOCEC a colectivos en riesgo de exclusión social y agentes de intervención social.....	260
3.3.3.3 Construcción de propuestas narrativas emancipadoras a través de la práctica de la narración oral.....	267

## CONCLUSIONES

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS Y ELECTRONICAS

## ANEXO



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación trata sobre el diseño de una propuesta de ejercicio y materialización práctica de la narración oral de cuentos como herramienta de transformación, intervención y emancipación social en procesos sociales, políticos, culturales y artísticos conducentes a la consecución de los bienes materiales y espirituales así como las condiciones necesarias para la garantía, reivindicación y vigencia de los derechos y la dignidad humana.

Actualmente en el mundo y particularmente en Colombia se viven contextos de exclusión social, pobreza y violación de las más mínimas garantías para garantizar la vigencia de los derechos humanos. Dentro de estos contextos el derecho al diálogo, la expresión, la comunicación y la memoria parecen relegados, reemplazados por el proyecto homogeneizante y totalizante de la modernidad y su propuesta de desarrollo hacia lo global. Por fortuna dentro de estos mismos contextos se llevan a cabo múltiples y variopintas acciones y procesos conducentes a la defensa de la dignidad humana. A todos los niveles se dan movilizaciones y acciones de parte de aquellos desposeídos de esos derechos para buscar alternativas de garantía y materialización. Una de ellas es el arte, lleno de imaginación, anhelos y mucha energía creativa. Este ha sido en todos los tiempos y contextos una herramienta de y para el pueblo, y una de las manifestaciones más ricas en las posibilidades humanas. Dentro de esta presencia artística histórica contestaria y reivindicativa ha hecho presencia una expresión artística de incalculable valor y potencial que ha acompañado a todos los pueblos, contribuido a construir distintos escenarios sociales y a generar cambios de vida de los cuales ahora se es testigo. Hoy en día continua teniendo presencia en nuestras sociedades la narración oral de cuentos en diversas manifestaciones cotidianas y escénicas, reafirmando su razón de ser, sus funciones y sus potenciales para diversos fines emancipatorios. Colombia – a pesar de la paradoja que implica – es un contexto en donde la narración y su apego a ella merece especial interés debido a las dimensiones del movimiento de narradores orales, sus instituciones, disposiciones, prácticas sociales y particularmente las narraciones; algunas de ellas marcadas e influenciadas por el conflicto político, social y armado que atraviesa. De ahí el especial interés, compromiso y disposición del autor de la investigación, narrador oral de cuentos y activista de derechos humanos, por encontrar en esta expresión artística las posibilidades al servicio de fines transformadores.

Resulta oportuno la presentación y proceso personal del autor de la presente investigación. Abogado de profesión siempre gozó de cierta inquietud por los temas sociales relacionados con los derechos humanos; de ahí su militancia activa en organizaciones estudiantiles movilizadas por causas educativas, organizativas y políticas locales, regionales, nacionales e internacionales. Su especialidad formativa se caracteriza por el ámbito de la protección jurídica de los derechos humanos en todos los sistemas y la formación y promoción en los mismos a través de la representación estudiantil, iniciativas universitarias en ese sentido y voluntariado en colectivos y ongs de atención jurídica a víctimas de graves violaciones a los derechos humanos. Es en la universidad en donde se forma como narrador oral de cuentos desde el año 2003 en donde producto del proceso de búsqueda de una identidad artística y estilística desde ese oficio artístico comienza a narrar relatos de las víctimas que atendía y acompañaba. Allí es donde nace su especial interés por visibilizar y rescatar del olvido esas historias. Como jurista ejerce su profesión asesorando y acompañando a comunidades de población desplazada, sindicatos, campesinos e indígenas durante 5 años en dos regiones históricamente epicentro de riesgo o vulneración de derechos humanos (Magdalena Medio y Catatumbo). A la par de ello su incursión en el movimiento de narración oral de Colombia le permite la participación en teatros, salas, espacios, encuentros y festivales de narradores de cuentos en donde tiene la oportunidad de presentar espectáculos teniendo como fuente de repertorio las historias de las víctimas de acompañar. En aquella época cambia el ejercicio de sus dos profesiones y proyectos de vida; el ejercicio jurídico y la narración oral, ambas como estrategias de garantía y reivindicación de los derechos humanos, junto con la investigación en temas relacionados con los mecanismos alternativos de solución de conflictos y la conflictividad social en varios municipios de la región. Finalmente logra acceder a un programa de formación doctoral en derecho humano (el presente) en España, a la par que continúa ejerciendo la narración oral de manera primordial por Europa.

Para contribuir al compromiso y empresa que representa la búsqueda de alternativas artísticas en pro de los derechos humanos se han formulado desde este trabajo las siguientes preguntas que han contribuido a su estructuración; ¿cuáles son los alcances y posibilidades críticas y transformadoras de las características, elementos y potencialidades de la oralidad en procesos emancipatorios?, ¿qué aportes pueden brindar investigaciones y corrientes teóricas acerca del cuento, la narración oral y otras expresiones artísticas, para hacer de estas, herramientas de transformación social? y ¿Cómo puede la narración oral de cuentos contribuir a la reivindicación de los derechos humanos y la vigencia de la dignidad humana con enfoque

crítico?. Teniendo en cuenta ello este trabajo tiene por objetivo general formular una propuesta de práctica y ejercicio de la narración oral de cuentos a nivel teórico, práctico y técnico (ejercicios) con enfoque de teoría crítica aplicada a los derechos humanos que contribuya a la transformación, intervención y emancipación social. Igualmente se plantea a nivel particular identificar cuales son las características y elementos con potencial crítico y transformador de la oralidad, identificar cuales son las fuentes teóricas y prácticas de otras corrientes artísticas y de investigación que pueden contribuir a un enfoque transformador y emancipador de la narración oral de cuentos y finalmente proponer en la práctica y técnica (ejercicios) una forma de ejercer la narración oral de cuentos para la transformación y emancipación social especificando los ejercicios prácticos con los cuales se pueden empoderar agentes sociales, comunidades y militantes políticos, sociales y culturales en sus procesos de lucha particulares. La estructura metodológica consiste en el estudio de los conceptos generales (cap 1 y 2), su análisis crítico y adaptación a la oralidad y su posterior materialización en ejercicios prácticos para la intervención social (cap 3).

Como derrotero teórico y marco conceptual se ha abordado la investigación desde los postulados de teoría crítica aplicada a los derechos humanos en cabeza de autores como Herrera Flores y Monedero debido a sus trabajos sobre el arte en la lucha por la dignidad, lenguaje y poder. Para el estudio de la oralidad como fuente artística se tomó como referencia a estudiosos de distintas disciplinas y enfoques como es el caso de Garzón Céspedes, Ong, Havelock, Levy, Álvarez Muro y Zires entre los más referenciados, además de abundante material investigativo de diversos autores recopilado y publicado por la UNESCO – Sección de oralidad. Sumado a ello las contribuciones de narradores y artistas orales diversos que han sistematizado y teorizado sobre su trabajo, a significado especial aportación al desarrollo del estudio y comprensión de la oralidad y sus alcances. Respecto a otras corrientes artísticas e investigaciones sobre los cuentos orales, aquella parte del trabajo se centra en trabajos como los de Propp y Rodrigues Almodóvar; sobre morfología y análisis histórico, Betellheim; sobre psicoanálisis, Brecht, Boal y García para la corriente de teatro dialéctico y social, y Van Dijk y Thomson para el análisis del discurso. Finalmente la sistematización del trabajo de narradores orales colombianos comprometidos acaecida por Daycard, así como el ejercicio de resistencia oral de comunidades de oralidad primaria en Colombia, representan experiencias que tienen especial lugar en los aportes para la construcción de la propuesta.



Con este marco de autores se inicia en el primer capítulo un extenso recorrido para entender el fenómeno que nutre y sustenta el ejercicio oral narrativo artístico. Así puede verse un diálogo entre las definiciones de la oralidad, sus características desde la vigencia, la mediación humana, la expresión y comunicación con relación a formas como la escritura y sus diferencias, el papel que juega en la construcción de colectividad, la visibilización del contexto, la memorización, recuperación y funcionalización de la memoria, así como sus especiales elementos con potencial crítico; el ritmo, placer, narración, lenguaje y su carácter creativo. Igualmente se analiza y estructura una propuesta teórica y técnica de narración oral, desde la clasificación de las sociedades respecto a la oralidad repasando las particularidades de las sociedades de oralidad primaria, de escritura, y de escritura y medios audiovisuales con sus narradores prototipos, para terminar con el análisis del narrador oral escénico y su particular sustento técnico práctico.

En el capítulo segundo, se abordan los aportes al estudio del cuento oral desde investigaciones morfológicas, materialistas, históricas y dialécticas, así como psicoanalistas, repasando y descubriendo formas y elementos estructurales, así como los significados y alcances históricos de ese producto cultural que es el cuento y el papel que ha desempeñado en la sociedad, al igual que su significado psicológico y el valor que conlleva en el desarrollo de la personalidad humana. Por otra parte la pesquisa de expresiones artísticas con fines transformadores es conducida hacia el llamado teatro social encabezada por autores que han planteado su teoría, práctica y sistematización en pro del fin transformador artístico que la teoría crítica resalta en los procesos creativos. Siguiendo una línea histórica y metodológica de análisis y fundamentación materialista, histórica y dialéctica, desde la propuesta de teatro épico de Brecht (Europa), pasando por el teatro del oprimido de Boal (América Latina) y llegando a la concepción teatral de García (Colombia), se estudian los principios filosóficos, técnicas, ejercicios y recursos así como sistematizaciones y conclusiones de diversas propuestas teatrales creativas para influir y conocer el medio social encontrando enormes similitudes en el modo de concebir la materialización escénica y sus fines políticos. Así mismo en este capítulo puede verse las estrategias culturales que los pueblos étnicos han llevado a cabo desde la oralidad para sustentar una disposición de resistencia frente a las violaciones a sus derechos humanos. En este mismo sentido la sistematización y organización de las narraciones y disposiciones de narradores orales escénicos colombianos en medio del conflicto es una muestra de este arte como medio para visibilizar y poner en crisis un contexto marcado por los constantes atentados a la dignidad humana, pero sobre todo

de las alternativas para la emancipación. El material de prácticas étnicas, así como de los narradores contemporáneos constituye además de modelo experiencia, unos fundamentos para la construcción de la propuesta fácilmente adaptada a otros medios.

Corresponde al tercer capítulo el punto de llegada del trabajo en donde se analiza desde el llamado y los presupuestos de la teoría crítica, como la narración oral de cuentos puede tener ese enfoque crítico para visibilizar, poner en crisis y proponer alternativas de solución. Siguiendo el mismo orden estructural del marco teórico se extraen los fundamentos teóricos adaptados al ejercicio oral artístico, así como los recursos que los conceptos utilizados pueden brindar a la narración oral para que esta contribuya verdaderamente a la intervención en comunidades y la transformación de sus circunstancias de vulneración. De cada concepto, característica, elemento, corriente o técnica se extrae su potencial transformador y se adapta al ejercicio de la narración oral para proponer una estructura de ejercicios prácticos de cómo materializarlos en el trabajo con las comunidades y en los escenarios, organizados en etapas con objetivos específicos, ciclos y ejercicios para ello. Sumado a esto se encontrará una muestra de iniciativas llevadas a cabo con diversos colectivos en donde puede verse el proceso y resultados de aplicación práctica de la propuesta.

Finalmente solo resta resaltar que esta investigación obedece a una toma de partido y ejercicio de militancia política y artística de un narrador oral de cuentos, haciendo eco del llamado de Herrera Flores para hacer parte del proceso de transformación investigando y proponiendo en la práctica el ejercicio de una expresión cotidiana y artística presente en todos los tiempos y con una belleza y potencial libertario que todos y todas tenemos y podemos utilizar: la oralidad, porque solo hasta que se pronuncia la fórmula mágica del “había una vez...” comienzan los derroteros creativos para pensar, construir y materializar otro mundo posible; el mundo de los cuentos.



## **CAPITULO 1. TEORIA CRÍTICA, DERECHOS HUMANOS Y NARRACIÓN ORAL COMO INSTRUMENTOS CON POTENCIAL TRANSFORMADOR EMANCIPADOR.**

En el presente capítulo se aborda el marco teórico conceptual del objeto de estudio; la oralidad y la narración oral, así como los fundamentos relacionados con el tema artístico desde la escuela de investigación e interpretación de la teoría crítica. Acá se condensan las conclusiones de investigadores acerca del estudio del tema. Esto, con el objetivo de tener presentes cuáles son los alcances y posibilidades del concepto oralidad a la hora de utilizarse como herramienta de transformación social.

### **1. 1 Fundamentos de teoría Crítica de los derechos Humanos aplicada al arte.**

La teoría crítica de los derechos humanos realiza un exhaustivo análisis de los procesos culturales y artísticos dentro del marco de sus postulados en donde se reconoce al arte como una manifestación transformadora. De allí la importancia de revisar los alcances de este reconocimiento para su aplicación posterior al objeto de estudio.

#### **1.1.1 Arte, dignidad y derechos humanos**

Verdad es que la situación de derechos humanos en Colombia, como se ha visto, no es una novedad respecto a la situación en muchos otros países y contextos del mundo o del planeta entero considerado como un continente de actuación, como tampoco resulta novedoso que en estos contextos se llevan a cabo prácticas sociales e iniciativas que constituyen procesos de lucha y reivindicación de los derechos humanos. En Colombia, por supuesto, existen instituciones, movimientos y actores sociales que adelantan dichos procesos de lucha valiéndose de diversos instrumentos y herramientas; entre ellas, el arte.

Desde la teoría crítica de los derechos humanos el arte es considerado como una importante y necesaria herramienta en pro de semejante empresa. Muchos son los ejemplos posibles de movimientos y vanguardias artísticas que, desde sus distintas expresiones, contribuyen a esos

procesos de lucha. A decir de los postulados de la teoría crítica de los derechos humanos, el arte, como cualquier práctica social o política, debe contribuir a la consecución de un referente conceptual denominado riqueza humana, entendido como “(..) a) el desarrollo de las capacidades, y b) la construcción de condiciones que permitan la real apropiación y despliegue de dichas capacidades por parte de individuos, grupos, culturas y cualquier forma de vida que conviva en nuestro mundo”<sup>1</sup>

Aquel desarrollo de capacidades en el arte se manifiesta a través de la acción de potenciar ciertos aspectos necesarios para generar productos culturales artísticos, así como generar esas capacidades de ejercicio artístico; y además, que con los resultados se puedan hacer uso de ellos en los procesos de búsqueda de los bienes materiales y espirituales necesarios para alcanzar la dignidad humana. Ese campo de acción, como lo denomina Herrera Flores, está marcado por tres potencias o pilares a saber: la potencia ontológica que concibe “(..) la historia como lugar, como espacio ontológico del ser en la sociedad. O lo que es lo mismo, la lucha contra todas las posibles formas de olvido que han invisibilizado las experiencias de rebeldía y construcción de alternativas que se han dado a lo largo de la historia, los asaltos al cielo”<sup>2</sup>, la potencia sociológica, entendida como el reconocimiento de la diferencia y pluralidad de seres, prácticas sociales y culturales y formas de actuar en el mundo y la potencia ética como la posibilidad de “(..) inventar hipótesis y formas nuevas de la relación social (...)”<sup>3</sup>

Teniendo en cuenta estos tres pilares o potencias, la invitación es potenciar la riqueza humana de todas y todos para la construcción de alternativas artísticas y obras que contribuyan a la dignidad propia y de los demás. Ese nuevo arte, ha de ser un arte relativista, dialéctico y cambiante, que genere nuevas puertas de percepción a las distintas realidades. Que atente, en el mejor y más transformador sentido de la palabra, contra los marcos referenciales hegemónicos que se presumen opresores. Se trata de un arte de confrontación -si se quiere llamar de separación- porque a decir de Flores “solo existe un tipo de movimiento creativo: el de la separación real de lo establecido, de lo hegemónico y el inicio de una resignificación crítica de lo que somos, en función del contacto con otros mundos y otras formas de

---

<sup>1</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado. 2009. p. 155.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 160.

percibirlos y actuar en ellos”<sup>4</sup> El principal atentado que puede generarse a las intenciones transformadoras es la mutilación de esa capacidad creativa del ser humano. El objetivo final debe ser la generación de una gramática creativa, concepto este que Flores explica de la siguiente manera:

(..) la construcción de una especie de gramática creativa que nos fortalezca a todas y a todos – autores y público- para poner en práctica la insumisión y la desobediencia frente a las lecturas pasivas de la realidad. Cualquier persona puede convertirse en miembro de la vanguardia cuando es capaz tanto de producir como de percibir el arte en función de la innovación y del descubrimiento constante de nuevas formas de lucha por la dignidad<sup>5</sup>

### 1.1.2 Enfoque artístico de la lucha por los derechos humanos

La propuesta de la teórica crítica de los derechos humanos, en contraposición al proyecto hegemónico absolutista y sus productos artísticos, es una metodología relacional radical basado en un relativismo en el que

(..) nos vemos obligados a repensar todos los productos culturales como formas de reacción, más o menos racionales (en función de su coherencia interna entre deseos, creencias y acciones) frente a los sistemas de valores y de división del hacer productivo humano que dominan en contextos espacios/temporales concretos. (...) tomamos partido por un relativismo radical que intenta verlo todo y expresarlo todo “en relación con” lo otro y con los otros<sup>6</sup>

Es posible alcanzar este relativismo radical si el arte generado parte de ciertas premisas que son su sustento, principio y fin, como es el caso de generar un universalismo de empoderamiento donde “lo único que se puede y se debe universalizar y generalizar es que todas y todos tengan acceso a condiciones materiales e inmateriales que les permitan tener el poder suficiente como para hacer valer sus propuestas en un marco de igualdad y reconocimientos”<sup>7</sup> Igual de necesario es tener clara la distinción entre estado de hecho y realidad entendido el primero como un hecho material comprobable y la segunda como la reacción o producto que se da en la interacción con el primero, considerando las distintas variables y posibilidades siempre abiertas que se puedan alcanzar. Y, finalmente, teniendo como filosofía la inmanencia de la política, la ética y la ciencia (tal como lo afirma Herrera Flores) en constante creación, de tal manera que el compromiso para alcanzarlo sea

---

<sup>4</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado. 2009, p. 155.

<sup>5</sup> *Ídem.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 94.

“(…)visibilizar, desestabilizar y, en su caso, transformar los marcos concretos, reales y materiales que subyacen a toda política, toda ética y todo conocimiento de pretensiones científicas”<sup>8</sup> De esta manera el camino en el viaje por la búsqueda de un arte, sus sujetos, métodos y técnicas, procesos, resultados y posteriores interpretaciones, debería estar delimitado por

1) salir de los pretendidos centros culturales, siempre desconectados del resto del mundo y apostar por las periferias adonde interactuamos con los otros y desplegamos nuestra voluntad de encuentro con lo diferente y de lucha contra lo desigual. 2) reírnos de cualquier pretensión de verdad absoluta (..) 3) luchar por la construcción de espacios culturales de interacción y de relación que sean respetuosos con las diferencias e irrespetuosos con las desigualdades. 4) abandonar las pretensiones de pensar el ser como un sustantivo estático, para interpretarlo como una suma de preposiciones: un “entre”, un “contra”, un “con”(…)<sup>9</sup>

Una vez establecida la realidad de intervención referida a la situación de los derechos humanos, así como un breve marco conceptual teórico de la concepción del arte por parte de la teoría crítica, conviene proceder al estudio de las fuentes de la expresión artística que se desea abordar en el presente trabajo.

## **1.2 Marco conceptual de la oralidad y la narración oral de cuentos**

Antes de iniciar el extenso recorrido por las características, elementos y potencialidades del fenómeno de estudio se hace imprescindible intentar el acercamiento a su conocimiento a partir de la definición del concepto de oralidad, ya que su delimitación y alcance ha estado marcado por la disciplina de estudio desde la cual se aborde y los usos que de esa definición se hagan. En realidad este concepto es de uso común en el lenguaje típico de campos de estudio tales como la lingüística, morfología, el folklore, la antropología, sociología, gramática y muchos otros; sin embargo las definiciones no son comunes a ellos, ni mucho menos las consecuencias de todo tipo que ello conlleva.

---

<sup>8</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado. 2009. p. 155.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 97.

### 1.2.1 Una definición de oralidad

Algunos elementos comunes a las definiciones del concepto oralidad tienen en cuenta su naturaleza sistemática y simbólica, su complementariedad en cuanto al uso de los recursos biológicos humanos y el uso de diversos tipos de lenguaje.

Etimológicamente, y en lo que tiene que ver con el idioma castellano y sus raíces, Antonio Requejo del Blanco manifiesta que:

En cuanto a la palabra *oral*, notamos que su pertenencia al castellano se remonta al siglo pasado y su etimología nos remite, en primera instancia, al latín *oralis*, derivado a su vez del indoeuropeo *os-*: "boca" y el sufijo español *-al*: "de", "relativo a". Luego entonces, ligando las ideas de transmitir o entregar mediante las facultades propias o perteneciente a la boca, podríamos considerar a la tradición oral como una comunicación por la palabra<sup>10</sup>

Es de anotar en este caso que su conclusión final acerca de la tradición oral puede extrapolarse al concepto de oralidad, ya que la primera es contenido de la segunda, siendo una de las expresiones más comunes y reconocidas al hablar de ella. El autor resalta acá el componente vocal orgánico de la oralidad como el medio a través del cual se hace efectiva, introduciendo el término comunicación: de especial relevancia.

Autoras como Álvarez Muro, resaltan su valor simbólico en los siguientes términos: “la oralidad es un sistema simbólico de expresión, es decir un acto de significado dirigido de un ser humano a otro, u otros, y es quizás la característica más significativa de la especie”<sup>11</sup> Nótese como esta definición posiciona el término *expresión* a diferencia del anterior autor que lo hace con *comunicación*. Ésto es de vital importancia ya que, como se verá más avanzado este estudio, existen sendas diferencias entre los procesos expresivos y los procesos comunicadores. En todo caso se resalta la oralidad como una de las características de la especie humana y su especial énfasis en la interacción.

<sup>10</sup> REQUEJO DEL BLANCO, Antonio. Poesía Indígena de Tradición Oral. Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. Fuente: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/torequejo15.html>. Accesado el 7/07/ 2009.

<sup>11</sup> ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15. 2001, p. 6. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado el 7/09/11.



Monsonyi por su parte define la oralidad a partir de los usos de la misma en los siguientes términos:

La oralidad viene siendo el conjunto de usos culturalmente relevantes del lenguaje hablado, en tanto que diferente u opuesto al lenguaje escrito, gestual, corporal o representado en imágenes u otras excepciones, además de relacionarlo con valores, actitudes y conductas que sólo se dan ante manifestaciones del lenguaje articulado y de viva voz, con exclusión parcial o total de cualquier otro suceso que pretenda complementario o reemplazarlo<sup>12</sup>

En esta definición se excluye del concepto oralidad el uso de lenguajes diferentes al hablado o vocal, inclusive así sean para complementarlo, reafirmando la idea de otros autores de la primacía de lo bocal sobre cualquier otro elemento. Finalmente Garzón Céspedes escribió en el año 2000 la siguiente definición de oralidad:

La oralidad es una imagen hablada (ser humano que está hablando) que establece un proceso de comunicación con uno o varios interlocutores (...) La oralidad es la palabra, la voz y el gesto vivos en comunicadora interacción interpersonal. Y no es únicamente la palabra. O la palabra y la voz. Y ni siquiera es únicamente la palabra, voz y gesto sin la interacción, de quien habla, con el otro u otros<sup>13</sup>

Esta definición parece constituirse como una concepción integral y con potencialidades para procesos transformadores ya que, desde ella, podemos empezar a perfilar algunas de las particularidades de la oralidad, como lo son: a) ser un proceso comunicador, b) implicar elementos verbales, vocales y gestuales y c) su carácter de interacción sin el cual no tiene sentido alguno. En primera medida es importante entenderla como proceso, pues no se trata de un acto individual estático y único en el tiempo. Se trata de un “proceso de interacción interpersonal, pues solo en este ámbito de entendimiento es que ella se da”<sup>14</sup> “La oralidad es con el otro y no para el otro. Y cuando trasciende incluso lo cotidiano y se convierte en oralidad artística, sigue siendo con el otro, es decir, con el público interlocutor, nunca con el público espectador”<sup>15</sup>. En segunda medida respecto a la presencia y relación de los tres elementos mencionados (palabra, voz y gesto), Garzón Céspedes afirma:

<sup>12</sup> MONSONYI, Esteban. La Oralidad. Revista Oralidad 2. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC.1989, p.6. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_02\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjlzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_02_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjlzNg==&lg=1). Accesado 09/07/09.

<sup>13</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. En España, la narración oral escénica: El arte oral escénico de contar. Anuario Teatral 2000. Madrid. Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. 2001.

<sup>14</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid. Comoartes, 2009, p. 190

<sup>15</sup> Sobre esta diferencia se ahondará más adelante

(..) la oralidad no es simplemente el acto de hablar en voz alta, dado que, por ejemplo, el actor (refiriéndose al actor de teatro clásico o convencional) habla en voz alta y ahí no hay proceso de oralidad, porque entre las características milenarias que la rigen está el hecho de que siempre es inventora o reinventora, por tanto, no puede ser fijada de antemano. Ocurre siempre aquí y ahora, tiene que ver con la memoria y con el juego de la memoria, pero nunca con la memorización. La oralidad (..) no solamente se expresa, sino que se expresa y se comunica con las palabras, con la voz y con el cuerpo<sup>16</sup>

El lenguaje y el código que conforman son imprescindibles en el proceso de la oralidad y su dimensionamiento y aprovechamiento es de riquísima potencialidad multifuncional, como dice el escritor colombiano Jairo Aníbal Niño

La palabra, la presencia y el gesto del narrador sugieren un riquísimo universo de situaciones, conflictos, ámbitos y personajes, que necesitan ser recreados al instante por todos y cada uno de los participantes. Es el verbo hecho carne. Creo que con este movimiento<sup>17</sup> se ha llegado a un estadio muy importante en la historia del lenguaje. Las palabras son la materia prima de una manifestación artística impredecible, que se hace y se rehace (...) <sup>18</sup>

Atributos que quienes entienden el alcance de esta definición de oralidad saben bien aprovechar para sus propósitos de manera conciente e inconciente. La oralidad se trata desde estos tres elementos de la “recreación de la palabra y creación de nuevas palabras todo como parte de ese todo que es la oralidad: Lo verbal, lo vocal y lo no verbal. Es más que traducir o interpretar. Es un auténtico acto creador”<sup>19</sup> En tercer lugar hay una importancia conceptual en la interacción que debe existir en cualquier acto comunicacional para hablarse de oralidad plena. A diferencia de los medios escritos –en su mayoría descriptiva y sujeta a un medio ajeno a la propia persona- la oralidad se desarrolla sin intermediarios en convivencia interactiva con el público. “Mientras el hecho literario suele ser un proceso cerrado, la oralidad de un cuento es un juego abierto donde las improvisaciones, los ambientes y el presente definitivo cuentan para el caso. La comunicación del verbo es un acto en vivo, irrepetible”<sup>20</sup>

<sup>16</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Op cit, p. 24.

<sup>17</sup> Refiriéndose el Movimiento Iberoamericano de narradores orales escénicos.

<sup>18</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Op cit, p. 134.

<sup>19</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 48.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 50.

### 1.2.2 Características generales de la oralidad

Dado que el fenómeno de estudio implica múltiples y variadas dimensiones, se hace imposible abordar el estudio–recopilación de las características de manera purista sin aludir al señalamiento de las mismas y sin referirse a los actores que intervienen en éstas, el medio a través del cual se hacen o los efectos que surten, ya que por ejemplo en opinión de Montemayor, la oralidad la componen tres grandes bloques así:

(..)el *arte de la lengua*, como el conjunto de conocimientos que son transmitidos a través de cantos, rezos, discursos, leyendas, cuentos y conjuros; *la comunicación oral*, entendida ésta como la forma de relacionarse con el otro, tratando de encontrar la mediación necesaria en cuanto a acercamiento de lenguajes, corpus, conocimientos, referentes y definiendo en sí sus propias leyes; y *el habla*, como la capacidad de entablar diálogos, utilizada en la vida cotidiana, referida a la forma específica de hablar de cada persona, aunque no se descarta que el habla pueda ser también social, es decir, que a través de ella se comparten mismos referentes, lenguaje y conocimientos<sup>21</sup>

De tal manera que el siguiente cuadro compilatorio aborda las particularidades de este fenómeno atravesadas por aquellos prismas y desde diversas perspectivas desde las cuales se ha estudiado.

Criterio desde el cual se formula	Característica
Desde la Diacronía	<p>Acumulación sintáctica y en el uso de formulas y frases</p> <p>Redundancia</p> <p>Conocimiento y practica relacionado con la cotidianidad</p> <p>Presente actual de interacción.</p> <p>Se utilizan los conceptos en medio de situaciones.</p>
Desde la Sincronía.	<p>La recepción a través del oído.</p> <p>El mensaje fugaz</p> <p>El receptor percibe sucesivamente los signos del texto (proceso serial).</p> <p>La comunicación espontánea.</p> <p>Comunicación inmediata en tiempo espacio</p>

<sup>21</sup> MONTEMAYOR, A. Apud MURILLO, Daniel. Especie de prefacio a comunicación y oralidad. Revista oralidad y comunicación 15, p.2. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n15/edit1-15.html>. Accesado en 09/07/09.

	Interactiva y negociable
	Importancia del contexto extralingüístico
	Importancia de elementos paralingüísticos
Repetición.	Formas recurrentes de repetición para memoria y transmisión.
Proxémica o gestualidad.	Utilización de elementos gestuales para acompañar
Desterritorialización	Modo de representación de otros territorios a través de los sentidos
Formularia para generar pensamiento	Utilización de formulas con objetivos nemotécnicos
Continuidad	Continuidad lineal en el pensamiento.
Tradicionalismo	Configuración de carácter conservador de lo que se escucha.
Empatía comunitaria identitaria	Implica lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido, identificarse con ello.
Identificación con lo oralizado	Se requiere la identificación con el relato
Interacción cuestionadora	Pedir información se interpreta como una interacción
Colectividad	Propicia estructuras de personalidad comunitaria y exteriorizada.
Componente heroico	Las culturas orales tienen tradición heroica de hazañas
Fonéticas	Primera manifestación del lenguaje verbal humano. La desarrollan todos los hablantes por el sólo hecho de convivir con una determinada comunidad lingüística. Se manifiesta por medio de sonidos articulados producidos por el aparato fonador. Utiliza como canal o vía de transmisión el aire. El mensaje se codifica, por lo tanto, haciendo uso de las cualidades físicas del sonido: timbre, tono, intensidad y cantidad. Es de mayor uso, práctica y frecuencia que la escritura. Tiene un número limitado de receptores. Permite una modificación inmediata del mensaje y está sujeta a interrupciones. El mensaje se refuerza con recursos adicionales
Contexto	Tiene lugar en un contexto situacional y físico
Ausencia de reflexión instantánea sobre el pensamiento generado	Ausencia de reflexión metódica instantánea
Planeación y producción simultaneas	Plantación, organización y producción simultaneas

**Cuadro 1.1 Características generales oralidad.** Fuentes: Casales Fernando. Algunos aportes sobre la oralidad y su didáctica. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/aportes.html>. Accesado en: 07/109/09. entre otras<sup>22</sup>

### 1.2.3 Las especiales características críticas de la oralidad

A continuación se desarrollan y profundizan algunas características que tienen potenciales críticos en los procesos transformadores

<sup>22</sup> Álvarez Muro, Alexandra. Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en 07/109/09. Quintanilla Coro, Víctor Hugo. Memoria e Imaginario Social. Revista oralidad 11. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_11\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_11_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 09/07/11.

### 1.2.3.1 Oralidad como hecho vigente, útil y eficaz

La razón de esta afirmación respecto al objeto de estudio tiene que ver con una concepción tradicionalista respecto a algunos fenómenos, prácticas, narraciones o disposiciones sociales, cuya opinión es que las cuestiones relacionadas con su investigación (de la oralidad) están cerradas y terminadas, o lo que es igual, pertenecen a los historiadores o similares como análisis de museo. Sin embargo, se puede ver cómo hoy en día los estudios relacionados con la oralidad continúan teniendo vigencia, máxime cuando continúa estando muy presente en las vidas de muchas personas y comunidades. Al respecto, Jesús Martín Barbero dice que:

(...) en América Latina las mayorías viven de la cultura oral, nosotros tenemos que asumir esa cultura oral como algo más que analfabetismo, tenemos que asumirlo como la expresión de sus modos de concebir el mundo, de sentir, de pensar, de querer. Y por tanto, tenemos que estudiar cómo se inserta esa cultura oral en los procesos de modernización (...) <sup>23</sup>

Existe una errónea interpretación, por parte de algunos sectores académicos investigativos, que terminan ofreciendo un enfoque negativo al estudio de la oralidad hacia los lectores, estudiosos e interesados en este tema. Este enfoque negativo tiene que ver con la concepción de la oralidad como hecho o fenómeno histórico extinto, primitivo y arcaico, lo que conlleva a la postre a una desvaloración de sus posibilidades. La oralidad es entonces vista como parte del pasado remotísimo de la humanidad, un estadio “superado” y desaparecido de ésta, y al que volver parece -a la luz de estas interpretaciones- un retroceso en medio de los avances científicos y tecnológicos del presente. Havelock afirma en consonancia con Barbero:

la oralidad no es sinónimo de primitivismo, o –podríamos decir sin incurrir en excesiva simplificación – ser ágrafos en una sociedad ágrafa no equivale a ser analfabetos, en el sentido peyorativo que el término ha adquirido en el mundo alfabetizado. De hecho muchas sociedades altamente civilizadas, como la de los incas, subsistieron durante siglos sin el apoyo de la escritura <sup>24</sup>

Existen abundantes testimonios y pruebas acerca de como estas sociedades estructuraron su vida y sus relaciones políticas, económicas y sociales, dentro de los procesos y reglas de la oralidad. La humanidad se define per se y se encuentra inmersa en una práctica social denominada oralidad que la reafirma como vigente;

<sup>23</sup> MARTÍN- BARBERO, Jesús. Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación. La Laguna (Tenerife). Revista Latina de Comunicación Social, número 19, de julio de 1999, Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999fjl/64jmb.htm> (Accesado en julio8/09)

<sup>24</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona. Paidós, 1996, p.11.

la oralidad en general, tanto la cotidiana como la artística, por citar solo dos, nunca han desaparecido del todo, porque una de las cosas que define al ser humano es su capacidad oral. La oralidad retrocedió, primero con la escritura, luego con la creación de la imprenta y después con el despliegue de los medios de comunicación masiva, pero no desapareció<sup>25</sup>

Garzón Céspedes recuerda que es necesaria una conciencia de que para los humanos la oralidad, más que pasado y legado cultural, ha sido, es y será, presente y futuro, y que la conciencia de que la oralidad no es esencialmente algo del ayer, por demás pensado como un ayer lejano; ni que su importancia mayor está en las tradiciones; sino que la oralidad es siempre la fórmula de comunicación humana por excelencia; una en movimiento continuo, en continua transformación, y con continuas presencias a crear, a dimensionar, a inventar y reinventar<sup>26</sup>

La Oralidad es presente y futuro para la humanidad y mucho más para algunas comunidades alrededor del mundo, inclusive con los inmensos e inconmensurables avances de la escritura y los medios técnicos. Existe una metáfora que contribuye a esta reafirmación, en palabras del ex presidente de Senegal, Leopoldo Senghor: Recoged lo que cuentan los chamanes, los juglares, los viejos, los últimos guardianes de una larga historia humana, tan solo confiad en sus voces. Cuando ellos mueran, será para uds, como si para nuestra civilización se quemaran todas las bibliotecas<sup>27</sup> Así, en el contexto de nuestro mundo, de las sociedades de escritura y medios audiovisuales y de imágenes por televisión e internet, perviven culturas con fuerte presencia de procesos orales de acceso al conocimiento, a la comunicación y al relacionamiento con su entorno; algunas de esas culturas de manera exclusiva, debido a su naturaleza, sus características y su historia. E, inclusive, las culturas que no las tienen (es decir que no son ni fueron sociedades de oralidad primaria) hacen uso y aún así necesitan urgentemente de ella.

Ahora bien, como lo manifiesta Armando García “lo oral y lo escrito no se excluyen, son dos modos de organización distintos”<sup>28</sup>. Antes al contrario “la expresión oral es capaz de existir y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto, empero nunca ha habido

<sup>25</sup> GARZÓN Céspedes, Francisco. Entrevistado. Madrid. Comoartes, 2009, p.25

<sup>26</sup> Ibíd. p.107.

<sup>27</sup> VAN DALFSEN, Marisma. Río de la tradición oral. Lima: El Santo Oficio, 2005, p. 9.

<sup>28</sup> GARCÍA, Armando. Del gesto a la escritura. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana.1998,p 124

escritura sin oralidad” diría Walter J Ong<sup>29</sup> “La escritura y la literatura lo que hacen es fijar la palabra, porque están hechas de palabras. Los medios de difusión masiva son medios de oralidad secundaria, porque de todos modos utilizan la palabra<sup>30</sup> Lo que prueba todo ello, sin lugar a dudas, es que oralidad y escritura son modos de organización y procesos que bien pueden convivir y que no es una empresa imposible reivindicar la oralidad como modo de relacionarse o luchar por la dignidad. Algunos, inclusive, le achacan a la escritura el hecho de determinarnos una forma de memorización que no es propia de nuestra naturaleza, ya que dicen: “la escritura nos ha provisto de una memoria artificial en forma de documentos conservados, cuando originalmente teníamos que formarnos nuestra memoria nosotros mismos a partir del lenguaje hablado”<sup>31</sup> Esta cultura grafa dice Alexander Díaz, Licenciado en Filosofía y narrador oral escénico colombiano, provoca una desaprobación de la cultura ágrafa: “expresiones como “las palabras se las lleva el viento”, “lo que queda escrito, escrito queda” “la letra con sangre entra” (bien, esa no tanto), “hay que poner en el papel...” nos indican el supuesto desprestigio que el arte oral despertaba en nuestra red de significados lecto-escriturales”<sup>32</sup> Pero a pesar de ello y de la presencia de lo audiovisual y lo virtual, parece no haber duda en cuanto a la vigencia de la oralidad. Dice Paul Zumthor “mientras en una sociedad se propaga la escritura, la oralidad primaria subsiste y puede continuar aún por largo tiempo evolucionando según sus propias leyes”<sup>33</sup> y por su parte Pier Levy: “el miedo a que se produzca una sustitución de lo real por lo virtual es absurdo, desde el momento en que todas las estadísticas muestran que el crecimiento de las telecomunicaciones casi nunca tiene un carácter sustitutivo, sino que es paralelo al desarrollo de los viajes y de los contactos reales”<sup>34</sup> La oralidad sobrevivirá.

Otra de las percepciones erróneas acerca de la oralidad y su estudio es que ella y todo lo que de ella emana son productos inacabados, llenos de defectos, ineficaces y poco útiles para la comunicación o la vida desarrollada en sociedad. Nada más mentiroso y alejado del estudio de la realidad es esta afirmación que conlleva enmascarado un fuerte componente ideológico y que facilita el ejercicio del poder, la estructuración de estratos sociales en nuestras comunidades. Y crea relaciones de poder sustentadas en la dependencia que facilitan determinados intereses representativos, basados en el supuesto de que “moverse” en la

<sup>29</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós. 1996, p.100.

<sup>30</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes. 2009, p. 137

<sup>31</sup> HAVELOCK, Eric A. Op. Cit., p. 104.

<sup>32</sup> DIAZ, Alexander. Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf> . Accesado en 06/10/2009.

<sup>33</sup> PULIDO, Belkys. La narración oral escénica al servicio del trabajo cultural comunitario. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana.1998,p. 89.

<sup>34</sup> LEVY, Pierre. Sobre la Cibercultura. Revista de occidente, n° 206. 1998. p. 15.

oralidad equivale a ser estúpido e incapaz. En estos contextos “(..) la oralidad constituye un estado de déficit cognoscitivo y comunicativo que impide a las culturas tradicionales asegurar su supervivencia. Por esto mismo, la noción de literatura oral aparece signada negativamente, en tanto manifiesta la carencia de escritura en sociedades consideradas ágrafas”<sup>35</sup>

En otros casos, inclusive la oralidad y sus productos culturales, son considerados como innobles; “Como cuando Ricardo Rojas, hacia 1910, en su ensayo *La restauración nacionalista* rechazaba esas “voces innobles” que llegan desde el fondo anónimo de la población y que sólo representan “tipos de cobardía, de corrupción y de degeneración morales”. Lo oral se asociaba a la falta de valores éticos, a la carencia de educación, a lo falaz y, fundamentalmente, a una “alteridad” que se rechazaba”<sup>36</sup>

Si bien miles de personas, pueblos y culturas siguen aferrados a la oralidad como modo de relacionamiento, desarrollo y vida digna, no es por su estado de incivilización y falta de desarrollo mental. No se trata de una “falta de” sino de “una opción de vida”. Al moverse en la oralidad concientemente en mayor o menos medida, están desarrollando formas eficaces; como lo son, lo fueron y serán, acordes con su realidad cultural, social y política, con su visión del mundo y su forma de pensamiento. Se trata de una forma de identificación plenamente conciente con sus valores, con su tierra, su tradición y costumbres. Si se aferran a esos mecanismos de transmisión oral, comunicación y formación, lo hacen para reafirmarse en este mundo, en su mundo tal y como ellos lo conciben con sus propias reglas y normas, aunque también lo hacen como una manifestación de su acción creadora y alegre ante la imposibilidad de acceder a otros recursos de entretenimiento, relacionamiento y educación.

Jesús Galindo Cortez manifiesta que la oralidad es la primera imagen de la vida cotidiana. Es posible y válido cuestionar la presencia y eficacia de la oralidad en el mundo contemporáneo tan lleno de avances tecnológicos. Pero, basta con echar una mirada a distintos espacios sociales, para ver cómo en ellos se representan de distintas maneras. Pero no solo su presencia es evidente, sino igualmente su valor, conservando todo lo bueno del pasado, contribuyendo

---

<sup>35</sup> OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. Literatura oral, oralidad ficticia. Chile. Revista Estudios Filológicos, n° 36. 2001. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci_arttext). Accesado 7/09/11.

<sup>36</sup> VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. Oralidad y voces que resisten. Santiago de Compostela. Revista Grial n° 168. 2006. p. 6.



al presente y al futuro ya que “los seres humanos intercambian valores semióticos para ocupar al mundo en distintos ámbitos; para preparar la acción, para evaluarla, para recrearla, para disfrutarla. Hablar, configura el mundo de la acción humana”<sup>37</sup> Así la oralidad es también un acto, una acción: Es felicidad. Pero también ha sido, y puede llegar a ser, opresión y liberación.

(...) Los lugares sociales más cercanos a lo que llamamos felicidad también están cargados de oralidad, en ellas se verifica la afectividad y sus juegos de representación y de afirmación emotiva. (...) La oralidad nos acompaña todo el tiempo en nuestro contacto y nuestra composición de lo humano día a día. Pero también la oralidad es el momento de la desesperación, de la agresión, del conflicto, de la mentira, de la ofensa, del malentendido, de la desinformación. En la oralidad se escenifica lo mejor y lo peor de nuestro deseo y nuestro miedo. Es un escenario total, punto de partida y de llegada de la vida social”<sup>38</sup>

### 1.2.3.2 Oralidad y mediación humana

Macluman, retomando a su predecesor investigativo Innis, define tres épocas de mediación que según él son excluyentes entre sí: “oral, letrada, electrónica”<sup>39</sup> Para Innis, como Macluman, la oralidad es la mediación mas humana. “Innis anhelada la oralidad de Atenas con su democracia directa, producto de la dialéctica interpersonal. Macluman también anhelada a la oralidad como valor cultural”<sup>40</sup> Con humildad se puede afirmar que, dado el contexto actual de América Latina, del mundo y su cotidianidad oral, las formas de mediación no son excluyentes. La oralidad, sin duda, constituye “la forma de mediación humana fundamental y en una sociedad agraria o industrial es mediada o atravesada por la estratificación económica y de poder”<sup>41</sup>; lo que significa que esta mediación también puede estar influenciada por el contexto político y económico. En este mismo sentido de mediación Walter J Ong, importantísimo hito estudioso de la oralidad, diseña un análisis de naturaleza de la oralidad. Le nombra la psicodinámica de la oralidad. Ong piensa con acertada razón que “la oralidad para la mayoría de la gente en el mundo es la forma de mediación más significativa. Es decir entre las tres formas de mediación, el acceso

<sup>37</sup> GALINDO CÁCERES, Jesús. Oralidad y Cultura. Revista Ámbitos nº5. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/5/45galindo.htm>, p. 4. Accesado en 09/07/10.

<sup>38</sup> *Ídem*.

<sup>39</sup> CLIFFORD, Redinald. La mediación crítica. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo Memoria y Vida Cotidiana.1998. p. 19.

<sup>40</sup> *Ibidem* p. 20.

<sup>41</sup> *Ibidem* p. 18.

predominante y muchas veces la única es la oral”<sup>42</sup> Esta mediación tiene unas características a partir de la psicodinámica de Ong. De acuerdo a esas características de la mediación oral es que Ong se basa para afirmar que la oralidad típica de la mente oral, y por lo tanto su mediación, es el dicho, el corrido, la rima, el proverbio. En fin, son todas unidades o fórmulas, que dentro de la psicodinámica, generan la encadenación de conceptos que permite la transmisión de información simbólica. Para ésto es evidente que toda comunicación oral tiene que ser presencial<sup>43</sup> Ésto en el mismo sentido que Havelock manifestaba con respecto a la memoria rítmica; solo que Ong lo aborda desde la mediación. Así pues, según lo expuesto, actualmente aún persisten en muchísimos casos y todos muy importantes, eventos de mediación oral y sigue siendo el caso que todo ser humano inicia su ser social dentro de la mediación oral.

### 1.2.3.3 Oralidad y procesos expresivos comunicadores

La importancia de ser expresivo comunicador y no solo expresivo, va más allá de su mera enunciación, sino que allí reside en gran parte el enorme potencial de la narración oral de cuentos como instrumento de lucha por la dignidad y reivindicación de derechos. Por esta razón es necesario determinar la siguiente definición del concepto *comunicación* relacionada con la definición de oralidad que se ha expuesto atrás y con referencia al marco de la narración oral de cuentos:

La comunicación es el estado de comprensión y el proceso abierto de interacción mediante el cual un emisor transmite en forma de símbolos (verbales, vocales, corporales), sin interferencias que impidan la transmisión, un mensaje (código) o mensajes a través de un medio o canal, el de la oralidad, para, y sobre todo con, uno o más perceptores; perceptores que, al igual que el emisor, se consideran entre sí interlocutores (que alternan o pueden alternar entre sí la emisión y la percepción); interlocutores con un marco de referencia y presentes físicamente “aquí y ahora...”<sup>44</sup>

Se pueden observar en esta definición elementos como proceso abierto de interacción, la presencia de un emisor, de unos símbolos constituidos en lenguaje (verbal, vocal, corporal), la transmisión de un mensaje, la oralidad como canal comunicativo, la presencia de un

---

<sup>42</sup> Ibíd. p. 20

<sup>43</sup> CLIFFORD, Redinald. La mediación crítica. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana.1998. p. 21.

<sup>44</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura. Disponible en: Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura. Accesado en 06/10/2009.

perceptor (receptor) – interlocutor y en el mismo contexto; todos ellos en consonancia con las características de la oralidad descritas anteriormente. En estos elementos es donde debe reconocerse la esencia de la oralidad como acto de comunicación (tal y como lo afirma Havelock). El segundo de los requisitos indispensables para la narración oral de cuentos como acto de lucha por la dignidad, después -por supuesto- de reconocerla como expresión y reafirmación de la oralidad, es reconocerla como un “proceso de intercambio espontáneo, variado, flexible, expresivo y momentáneo”<sup>45</sup>

Sin embargo, puede llegar a darse una manifestación expresiva pero no comunicadora, por lo que cabe diferenciar lo expresivo de lo comunicador. La oralidad es, ante todo, un proceso expresivo comunicador, por lo que ser un proceso comunicador es uno de los elementos imprescindibles de cualquier manifestación de oralidad. Pero aquellas dos expresiones (expresivo y comunicador) tienen un alcance que es necesario diferenciar y determinar por los efectos y potencialidades que ello implica desde la narración oral artística estas categorías. Como ya se ha delimitado suficientemente que la oralidad es una imagen hablada dentro de un proceso de comunicación con varios interlocutores o uno solo. Lo expresivo se refiere al uso de los elementos verbales, vocales y gestuales sin que exista verdadera comunicación, con todo lo que ello implica.

Comunicar no consiste solamente en transmitir unilateralmente determinados conocimientos a un interlocutor o conjunto de interlocutores que antes no los poseían. La comunicación es algo más que incluye múltiples tipos de interrelaciones humanas, múltiples juegos y múltiples reglas. (...) <sup>46</sup>

De ahí que la comunicación incluye a la expresión, pero no viceversa. La oralidad incluye a la comunicación y a la expresión. No puede haber oralidad sin comunicación. Como dice Garzón Céspedes: si no hay proceso de comunicación, proceso abierto y de interacción, si el otro no es interlocutor, y no espectador, en el aquí y ahora de la presencia física en un mismo espacio y mismo tiempo, si no hay una invención y/o reinvención que niegue la literalidad, entre mucho más que define a la oralidad, no hay oralidad, sino un decir que tiene que ver con los procesos de la declamación o del teatro<sup>47</sup>

<sup>45</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós. 1996. P. 96.

<sup>46</sup> ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n15/zires2-15.html>. Accesado en 07/08/11.

<sup>47</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes. 2009. P. 240.

Si la apuesta es por establecer procesos de comunicación desde la oralidad y desde la narración oral artística en pro de los derechos humanos y la vigencia de la dignidad, es imprescindible tomar en cuenta que se “excluye de la oralidad a todos aquellos procesos que, desde los criterios de las ciencias de la comunicación de masas, no son comunicativos, no responden a los modos vivos y presentes, abiertos y de interacción en el aquí y ahora de la comunicación”<sup>48</sup>. Se excluyen pues

Todos aquellos procesos, que no son esencialmente comunicativos o comunicadores; que son sólo expresivos, como, entre otros, la declamación y la lectura en voz alta. Y es que la oralidad no es simplemente un ser humano que está hablando, no es sólo la utilización de las palabras, los recursos de la voz y los lenguajes del cuerpo, sino el proceso dentro del que se utilizan. Es sobre todo el proceso de comunicación, y si alguien únicamente está monologando, o se atiene a un diálogo fijado de antemano, y/o a decir o leer literalmente un texto, no hay oralidad<sup>49</sup>

Esta exclusión se da en el sentido de aprovechar las potencialidades, efectos y funcionalidades de la narración oral de cuentos como un acto de oralidad – comunicativo y no por desprecio de las artes no comunicadoras sino expresivas, que sus méritos merecidos tienen y cuya belleza no se pone en duda. Igualmente, se plantea en el ámbito que transversaliza este trabajo sobre la revalorización de la oralidad en nuestras sociedades, de la narración de cuentos como una de las formas de afirmarla y como expresión de resistencia y lucha por la dignidad.

Desde la narración oral artística -explica Garzón Céspedes- es un error no tener absolutamente clara la delimitación entre lo expresivo (lo únicamente expresivo, por ejemplo, el hablar para, pero no con el otro) y lo comunicativo y comunicador (ese no hablar para, sino con el otro, ese que incluye lo expresivo, trascendiéndolo para ser comunicativo). Y un error el no tener conciencia permanente, sino intermitente, de las diferencias entre lo expresivo y lo comunicador, puesto que estas diferencias implican sin duda alguna, diferentes responsabilidades y posibilidades, así como diferentes modos de accionar (...) Y la oralidad narradora artística, en tanto que oralidad artística, pertenece, es parte de una categoría comunicadora que no es artística en sí, ni es solamente expresiva, de una categoría

---

<sup>48</sup> *Ibídem.* p. 62

<sup>49</sup> *Ídem.* p. 62

comunicadora que es la oralidad<sup>50</sup> “Así que la narración oral como arte, pertenece, a diferencia de las otras artes y de la literatura, a una categoría comunicadora (que incluye lo expresivo) y no a una categoría expresiva”<sup>51</sup> Es por esta razón, (la de incluir al narrador oral artístico dentro de la categoría artística comunicadora), que éste narra “con” el público, a diferencia del actor de teatro, por ejemplo, ya que éste otro:

(..) Establece un ciclo expresivo y/o de información donde el público es físicamente perceptor; el narrador oral escénico establece un ciclo de comunicación donde el público es no sólo perceptor sino participante; es decir, que con sus respuestas verbales, y sobre todo con sus respuestas corporales o no verbales influye en el narrador oral escénico porque está dando respuestas como emisor en medio mismo del proceso oral (..)<sup>52</sup>

Igualmente respecto a la participación en ese ciclo de comunicación del cual nos habla Garzón Céspedes, mediante lenguaje no verbal o corporal se debe manifestar que su importancia es enorme y a menudo subvalorada. “En realidad la comunicación no verbal es el cien por cien de nuestro modo comunicativo cuando no hablamos, y puede ser el cincuenta y cinco por ciento del mensaje total cuando hablamos. Incluso hablando tú eres también una imagen no verbal, que emite mensajes y participa con un porcentaje elevado del mensaje total”<sup>53</sup> Pero la comunicación no verbal va más allá de la reafirmación y acompañamiento de lo dicho. Es importante tener en cuenta que la comunicación incluye numerosos signos paralingüísticos independientes en sus significados y que juegan el mismo papel importante en los eventos orales:

La comunicación oral no se reduce a un contenido de información, ni a un conjunto de palabras o signos verbales. Se nutre de otros signos paralingüísticos como los tonos de las voces, su volumen, las pausas. El lenguaje verbal siempre está ligado al lenguaje corporal. Los signos vocales no se pueden ver aislados de otro conjunto de signos y materias heterogéneas de significación, de los gestos, miradas, gesticulaciones, los cuales interactúan y participan en la comunicación oral. Esto lleva a tomar en cuenta la dimensión espacio -temporal de dicha comunicación (..)<sup>54</sup>

La plena conciencia de ello lleva a la investigadora Margarita Zires a proponer la adopción del término comunicación “cara a cara”, porque según ella éste engloba de manera más

<sup>50</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Argentina: Ciudad Gótica Ed. 2006. P. 14.

<sup>51</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes. 2009.p.31.

<sup>52</sup> *Ibidem.* p. 55.

<sup>53</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes. 2009.p.126.

<sup>54</sup> ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/antiores/n15/zires2-15.html>. Accedido en 07/08/11.

integral todos los sentidos que hacen parte de los procesos comunicadores de la oralidad. “(...) En este sentido el término texto no remite al discurso escrito, sino a un tejido, a una red, de múltiples signos de diferente naturaleza, a una red de múltiples significantes que interactúan, a un interjuego de sentidos que cada significante invoca”<sup>55</sup>

Otros autores que se refieren a este lenguaje “no verbal” manifiestan que esta perspectiva analítica tiende a ser “verbocentrada”<sup>56</sup>, sobreponiendo el valor de la palabra a los demás lenguajes que hacen presencia en los procesos orales. En lo que coinciden otros autores al manifestar que la oralidad es un “proceso de articulación de diversos lenguajes”, de “diversas estrategias de representación” hasta el punto de que el sentido de esa articulación puede constituirse como un verdadero e independiente “performance comunicacional”<sup>57</sup>, en relación al acto representativo propio de expresiones artísticas, como el teatro. Inclusive, algunos autores formulan teorías acerca de la imposibilidad de negar la presencia y confluencia de los lenguajes no verbales a partir de razonamientos lógicos del comportamiento como el siguiente:

(...) si se acepta que todo comportamiento en una situación interaccional posee el valor de un mensaje, se sigue que aunque uno pueda tratar de hacerlo de todas las formas posibles, uno no puede dejar de comunicar. Sea que se trate de volcarse a la actividad o la inactividad, a la emisión de las palabras o a la apelación al silencio, siempre estas actitudes vehiculizan un mensaje y por ello ejercen una influencia sobre los demás y éstos, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y por ende ellos mismos están comunicando<sup>58</sup>

Por otra parte, pero dentro del despliegue teórico de Garzón Céspedes, el punto de partida de oralidad como proceso expresivo comunicador es la conversación interpersonal; pero ésta no es el único tipo de oralidad. Ella puede ser artística o no: luego se tiene la oralidad doctrinaria o de propaganda directa, con la figura del orador (político o religioso, por ejemplo); la oralidad docente, con la figura del maestro; la oralidad difusora, con la figura del

<sup>55</sup> Ídem.

<sup>56</sup> MATO, Daniel. Cuenteros afrovenezolanos en acción. Revista oralidad 2. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. 1989. p. 6. disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_02\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_02_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado 09/07/09.

<sup>57</sup> QUINTANILLA CORO, Víctor Hugo. Memoria e Imaginario Social. Revista oralidad 11. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe. ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_11\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_11_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado 09/07/11.

<sup>58</sup> Castro, Eduardo. Revalorización de la oralidad. Disponible en: [http://www.alipso.com/monografias2/LA\\_REVALORIZACION\\_DE\\_LA\\_ORALIDAD/index.php](http://www.alipso.com/monografias2/LA_REVALORIZACION_DE_LA_ORALIDAD/index.php). Accesado en 07/05/10.

conferencista; la oralidad comercial o publicitaria, con la figura del vendedor cara a cara; la oralidad artística, con diversas figuras, entre otras, la del narrador oral y la del poeta oral<sup>59</sup>

La oralidad, como proceso de interlocución, en cada uno de estos procesos tiene un sujeto partícipe como lo son el público interlocutor-sociedad-comunidad-ciudadanos, los alumnos interlocutores, el público interlocutor de los medios y los compradores interlocutores respectivamente. Otros tipos de oralidad relevantes y pertinentes son la oralidad histórica (testigo, cronista y comunidad interlocutora) o la oralidad terapéutica (terapeuta y paciente interlocutor). Por su parte la oralidad cotidiana o conversacional se manifiesta mediante la conversación definida de la siguiente manera:

La conversación es una conducta humana. Una conducta expresivo comunicativa o comunicadora de cada ser humano. La conversación es la capacidad y destreza humana de interaccionar desde la oralidad, cara a cara, en el aquí y en el ahora, de dos o más interlocutores diversos que se comunican para integrarse socialmente y para influirse<sup>60</sup>

La conversación, de este modo, cumple una función humana esencial de socialización como afirma Garzón Céspedes, ya que ésta puede tener un elevado significado en términos de mensaje entre los interlocutores. Igualmente, el investigador y teórico resalta que, si la comunicación es la relación por excelencia entre los humanos, la oralidad es la forma por excelencia de la comunicación y que el acto de oralidad por excelencia es la conversación interpersonal. Él afirma que:

La conversación es la expresión originaria y máxima de la oralidad. Lo más decisivo para nuestra vida casi siempre lo aprendemos a través de las conversaciones. Estas son nuestro más eficaz medio para expresarnos y comunicarnos, por tanto, para explicarnos y afirmar nuestro derecho a ser nosotros mismos, para aceptar y ser aceptados, para amar y ser amados, para llevar adelante nuestros sueños y construirlos como realidades(...)<sup>61</sup>

Igual de interesante resulta el concepto de “conversaciones interesadas” acuñado por Enrique Avilés, entendido éste como la potencialización de la oralidad mediante la conversación con objetivos transformadores. Avilés afirma que es necesario

<sup>59</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad, narración oral y narración oral escénica. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1081/10562>. Accesado en 10/06/2009.

<sup>60</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Definiciones Científicas. Mimeografiado. España. 2009.

<sup>61</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes. 2009. p. 27.

ejercer el lenguaje en todas sus formas, pero en especial por su capacidad interpelatoria (..) es necesario retomar e impulsar el ejercicio de la oralidad porque en la medida en que trascendemos el nivel del simple intercambio de información e iniciamos conversaciones interesadas, no en el sentido mercantil capitalista, sino en el de un intercambio de ideas y valores que animan nuestra concepción del mundo(...) si este interés conversacional lo dirigimos hacia una problemática específica, creo que estaremos ejerciendo la forma mas desarrollada y compleja del acto de la palabra hablada, el dialogo<sup>62</sup>

Es de relevancia la claridad acerca de que se esta hablando cuando se refiere a oralidad cotidiana o conversacional y su importancia, ya que como se verá más adelante el dimensionamiento artístico de está es lo que constituye la raíz primaria o la fuente de la narración oral de cuentos. De esta manera la oralidad prototípica, que Garzón Céspedes define como Conversación Interpersonal, es una categoría que contiene a la narración oral no artística. Así, el prototipo general de la oralidad es denominado en esta estructura de categoría como conversador interpersonal: todas y todos. De ello han de ser conscientes los narradores orales, como conversadores y como artistas orales.

Bien podría cuestionarse que la definición de oralidad tal y como se ha desarrollado con anterioridad, y con miras a su análisis desde el punto de vista comunicacional, puede dejar a priori excluidas a personas que no puedan de alguna manera hacer uso de alguno de los tres elementos expuestos – palabra, voz y gesto – más debe afirmarse que, si es el caso, bastaría con que se reemplazara aquel elemento no presente, por otro que lo supla, o inclusive a falta de éste siempre y cuando se encuentre un código (esto es el lenguaje) con el que se pueda interactuar y comunicar estaríamos hablando de la presencia de procesos orales. Recuérdese que el lenguaje-idioma es solo un código de comunicación.

Así pues aquella oralidad prototípica (conversación interpersonal) es un hecho comunicacional que tiene que ver con la identidad de los pueblos. Havelock recuerda que la conversación interpersonal siempre ha sido un instrumento de comunicación que se da en distintos espacios, ya sea entre los miembros de una familia que estaban en el mismo sitio, o entre dos o más personas que se encontraban en algún lugar público; o, a medida que la sociedad evolucionaba, en asambleas urbanas, en un comité, un parlamento o lo que fuese<sup>63</sup>. Es precisamente en estos eventos orales comunicativos (las conversaciones interpersonales) cargados de valores permanentes de comunicación, donde nace la identidad cultural de las

<sup>62</sup> AVILÉS, Enrique. Preguntar, hablar, escuchar, la dialoguicidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 160.

<sup>63</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 95



comunidades. En este mismo sentido José María Buenaventura refuerza esta afirmación diciendo que la oralidad es un hecho inminentemente comunicacional y nos da cuenta de la conciencia e identidad cultural, a partir precisamente de lo estético, artístico, lo tradicional y la memoria común. Todo ello favorecido por lo imaginario, por la capacidad creadora del ser humano y por el contexto circundante. Por ello también se puede llegar a afirmar que la oralidad como proceso comunicativo es un fenómeno social. Al respecto, Havelock formula una importante recomendación teórica: “una teoría general de la oralidad se debe fundar sobre una teoría general de la sociedad. Esto exige que la comunicación se entienda como un fenómeno social y no como una transacción privada entre individuos”<sup>64</sup>. Ésto ya que, según él, un lenguaje -independientemente de su clase- solo tiene significado para una persona si ese significado es compartido por la comunidad, incluso cuando esa persona no este dirigiéndose a ella. Esto pone de sobresaliente que “la oralidad es un hecho social, esencialmente comunicacional”<sup>65</sup>, que sobrepasa los límites interpersonales de los conversadores, pues los mensajes que ellos intercambian carecerían de sentido si no tuvieran una significación a partir o para el entorno en el cual se mueven.

Cambiando de enfoque de análisis comunicacional, se encuentra como este proceso de carácter social que es la oralidad se dio y se viene dando en contextos donde existen otras formas de mediación propias de nuestras épocas, solo que entre la oralidad y la escritura o los medios masivos electrónicos, por ejemplo, existen sendas diferencias como procesos de comunicación, que perfilan a la oralidad y la narración oral como instrumentos idóneo para alcanzar procesos de transformación en pro de la dignidad humana. A ver...

Con respecto a lo dicho sobre el concepto adoptado de comunicación y la relación de interacción entre emisor y receptor, es pertinente afirmar que a pesar de definirse como medios de comunicación “estos medios de comunicación de masas clásicos establecen una diferencia demasiado tajante entre emisores y receptores pasivos”<sup>66</sup>. Diferencia que empieza por esa adjetivización de pasivo, sumado a que ambos no se encuentran en el mismo contexto de interacción: están separados. Dice Pier Levy:

---

<sup>64</sup> *Ibidem*. p. 101.

<sup>65</sup> ARGUETA, Germán. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 7.

<sup>66</sup> LEVY, Pierre. Sobre la Cibercultura. Revista de occidente. N° 206, 1998, p. 14.

La radio o la televisión que recurren a tales transmisiones en directo, no forman, sin embargo, un espacio de comunicación vivo y universal. (..). Es cierto que la televisión prologa nuestros sentidos, pero lo hace privándonos de toda interacción sensorial y motriz; son otros los que controlan nuestra vista y nuestro oído<sup>67</sup>

La narración oral artística por su parte, además de estar enmarcada dentro de una categoría comunicadora, no podría concebir al receptor como pasivo, si no dejaría de ser oralidad y comunicación; comparte el mismo espacio (característica indispensable) y tiene en cuenta el contexto, requiere de la vista y el oído del interlocutor para la interpretación de los elementos no verbales del acto comunicativo. No priva de esa interacción sensorial o motriz sino que más bien la potencia por su efecto cocreador imaginador.

Uno de los efectos de la escritura y los “mass media” sobre la comunicación, es que éstos permiten recibir mensajes a distancias alejadas del contexto del emisor, o inclusive mucho tiempo después de haberlo producido o después de su muerte muchos años después. Rompen con la relación directa y el contexto necesario que se quiere reivindicar desde la narración oral de cuentos para alcanzar niveles transformadores de comunicación. Esto no sucede con la narración de cuentos, la oralidad y las sociedades orales, donde “los mensajes lingüísticos se recibían siempre en el mismo tiempo y lugar en que eran emitidos. Emisores y receptores compartían una situación idéntica y, la mayor parte del tiempo, un universo de significación semejante. Los actores de la comunicación se zambullían en el mismo baño semántico, en el mismo contexto, en el mismo flujo vivo de interacción”<sup>68</sup>, lo que facilita esa comunicación definida al inicio de este apartado ya que permite una interactiva afectación y además tiene en cuenta el contexto particular de los sujetos.

En la escritura y los “mass media” los mensajes transmitidos entonces son autosuficientes, autoexplicativos, no necesitan ni del emisor, ni de interacción ni del contexto con todo lo que ello implica construyéndose una idea de universalismo amparada en que no son necesarios los contextos ni las culturas para entender un mensaje; las diferencias quedan reducidas. Según esa idea de la universalidad: “en principio, no es necesario apelar a ningún testimonio vivo, a ninguna autoridad exterior, a costumbres o elementos de un entorno cultural específico para comprender y admitir las proposiciones enunciadas”<sup>69</sup>. Reconociendo esto Pier Levy advierte que “al subsistir fuera de sus condiciones de emisión y recepción los mensajes escritos quedan

---

<sup>67</sup> *Ídem.*

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.17.

<sup>69</sup> LEVY, Pierre. Sobre la Cibercultura. Revista de occidente. N° 206, 1998, p. 18.

fuera de contexto”<sup>70</sup> y que “es difícil entender un mensaje cuando se le separa de su contexto vivo de producción”<sup>71</sup>. “Esta falta de contexto ha sido legitimada, sublimada, interiorizada por la cultura, convirtiéndose en el núcleo de determinada racionalidad y conduciendo finalmente el concepto de lo universal”<sup>72</sup>. Patrón que siguen desde los textos de las religiones, hasta los libros de historia, de economía y los tratados de derechos humanos internacionales.

Esta conclusión inocente, aparentemente, no conlleva ningún problema. “El mensaje llega a más destinatarios y eso es bueno, la información circula en todo el mundo, podemos conocer lo que pasa en otros lugares” podrían decir los hipotéticos defensores de esa racionalidad. El problema radica en que ese mensaje, desprovisto de contexto es aplicado por igual a todas las comunidades, independientemente de sus particularidades, negándolas e invisibilizando su historicidad, sus propias narraciones (que al fin y al cabo son mensajes) y manipulándolo con intenciones que favorecen ciertas posiciones, ya que como lo advierte Levy:

(..) al circular en un espacio privado de interacción, el mensaje mediático no puede explotar el contexto concreto en el que se sumerge el receptor, descuida su singularidad, sus adherencias sociales, su micro cultura, su momento y lo específico de su situación. Es este dispositivo, reductor y conquistador al mismo tiempo, el que fabrica al público indiferenciado, la masa de los medios de masa<sup>73</sup>

Así pues, los textos dotados de esta racionalidad universalista se convierten en revelación del conocimiento, fuente de la verdad; el autor de ellos se convierte en fuente de autoridad y sus intérpretes, simplemente, deben obedecer el sentido que este texto autoexplicativo contiene. “El significado del mensaje debe ser el mismo aquí y allá, hoy y ayer. Esta universalidad es indisociable de una pretensión de clausura semántica. Su esfuerzo totalizador se enfrenta a la pluralidad abierta de los contextos que atraviesan los mensajes, a la diversidad de las comunidades que los ponen en circulación”<sup>74</sup>

De la invención de la escritura derivan las muy especiales exigencias de la descontextualización de los discursos. Desde el momento en que se produjo este acontecimiento, el dominio omnicomprendivo de significado, la aspiración al todo, el intento de instaurar en cada lugar el mismo sentido (...) han quedado para nosotros asociados a lo universal. Los medios de comunicación de masas: prensa, radio, cine, televisión, al menos en su configuración clásica, prosiguen la línea cultural de

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>71</sup> *Ibidem*.,p. 18.

<sup>72</sup> LEVY, Pierre. Opus cit.

<sup>73</sup> LEVY, Pierre. Sobre la Cibercultura. Revista de occidente, nº 206, 1998. p. 20.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p.19

universalidad totalizante iniciada por la escritura, se dirigen a los receptores considerados en el mínimo de su capacidad interpretativa<sup>75</sup>

Según Macluman, a quien ya se había citado hablando de la oralidad como una forma de mediación, “la principal diferencia entre el contexto mediático y el contexto oral es que los telespectadores, si bien se implican emocionalmente en el ámbito del espectáculo, jamás pueden hacerlo prácticamente. Por definición nunca son actores en el nivel de existencia mediático”<sup>76</sup>. Cuanto menos interactivo es una forma de mediación, las oportunidades de que se vuelva totalizante son mayores y cuanto más se contamina de contexto esa idea del mensaje universal mediante la interacción de los actores se puede acercar a niveles de oralidad y comunicación que llegan a transformar las condiciones que impiden la vigencia de los derechos humanos.

Pero no solo la escritura provoca la universalización y totalitarización de los mensajes, sino que se constituye como elemento representativo del poder y quienes lo detentan estableciendo estratificaciones sociales y fijando un mensaje homogéneo acerca de las relaciones políticas. “Los que poseen el código de la escritura, en las sociedades en donde subsiste el analfabetismo, tienen más poder que los que no lo tienen, entre otras cosas porque no tienen acceso a la información que se transmite por vía escrita. Según Kress, este uso activo de la lengua escrita -escribirla antes que leerla- solamente la tienen los miembros de los grupos socioeconómicos más altos”<sup>77</sup>. Así, de esta manera se configura un orden social determinado por circunstancias en las que la escritura y quienes se mueven en ella, juegan un papel regulador. “(...) El código alto cumple entonces las funciones de gobierno, educación, religión, etc. y el bajo queda relegado al hogar, a la familia y a los amigos”<sup>78</sup>.

Según los nuevos estudios de literacidad (NEL), la dinámica de la escritura lleva consigo una lógica que contribuye a esas estratificaciones de poder ya que “(...) las prácticas de escritura o *prácticas letradas*, más allá de la tecnología y los aspectos mecánicos que involucran – aprender a codificar y decodificar símbolos gráficos- se encuentran inmersas en *dominios ideológicos* donde se involucran valores, actitudes, sentimientos y relaciones sociales. Para los NEL, el maestro no sólo enseña gramática o escritura, sino prácticas discursivas

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>77</sup> ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15. 2001, p. 6. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accedido 7/09/11.

<sup>78</sup> *Ídem*.

dominantes de modo tal de imponer patrones de disciplinamiento político-ideológico”<sup>79</sup>. De tal manera que es necesario afirmar que, inclusive los procesos de recuperación de las tradiciones orales o las transcripciones de relatos, testimonios y demás, no se escapan a esta lógica y dinámica naturalizada

El proceso de transcripción implica un proceso de adaptación a las lógicas de la escritura y de la lectura. La palabra hablada, gesticulada, inserta en un cuerpo en movimiento y en interacción con otros cuerpos se convierte en una palabra escrita gracias a un proceso de transcripción, en el que se elimina la voz que remite a una gestualidad y a un lenguaje corporal. En cuanto al contenido del relato oral éste sufre un proceso de información. (...). Se altera consecuentemente la dimensión espacio - temporal del fenómeno”<sup>80</sup>

Esto sucede porque, además de las diferencias ya mencionadas en párrafos anteriores acerca de la oralidad y la escritura, existen sendos contrastes -en ocasiones contradicciones- entre la mediación oral y la escrita, con sus consecuentes efectos ideológicos y políticos. De aquí la necesaria claridad que proporciona el siguiente cuadro respecto a aquellas diferencias;

Criterio de diferenciación/ Desarrollo comparativo	Escritura	Oralidad
Desde el tiempo de producción	Dos tiempos: producción y lectura	Tiempos simultáneos
Desde la interpretación	Nivel de percepción lineal secuencial	Muchos niveles de percepción.
Desde las relaciones emisor-receptor	Ausencia física emisor – receptor	Comunicación presente de ambos
Desde el uso de lenguajes	El contexto situacional se crea lingüísticamente	El contexto situacional se vale de muchos recursos.
Desde el análisis Textual	Temas específicos, empleo signos de puntuación, referencias, estructuras complejas	Temas generales, códigos no verbales, onomatopeyas, estructuras simples

**Cuadro 1.2 Diferencias entre oralidad y escritura.** Fuente: Zires, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n15/zires2-15.html>. Accesado en: 07/08/11.

<sup>79</sup> VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. Oralidad y voces que resisten. Santiago de Compostela, España. Revista Grial n° 168. 2006. p. 15.

<sup>80</sup> ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n15/zires2-15.html>. Accesado en 07/08/11.

Las consecuencias de este tipo de diferencias -cuando son utilizadas con fines hegemónicos personalistas- son múltiples y variadas en muchos campos de la vida en sociedad. En particular en los procesos que tienen que ver con la fijación de la historia, de la memoria, ya que:

“(...) la oralidad como estrategia de representación está entrando en crisis, porque muchos de los sentidos que van redefiniendo día a día a la memoria ya no guardan correspondencia con ella. La renovación de los sentidos de la memoria está trayendo consigo la crisis de la oralidad como único medio de representación comunal, testimonial, nómada en sí misma. La forma de la oralidad ya no se ajusta a los contenidos de la memoria en tránsito hacia el imaginario social, porque éstas tienen principio en el soporte histórico de lo escriturario. (...) La propiedad del orden de la escritura frente a la oralidad consiste, por lo tanto, en organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones y jerarquías mediante las cuales el imaginario social articula la escritura con el poder (...)”<sup>81</sup>

En principio, esa crisis de la oralidad como forma de representación frente a la escritura no debería llevar a la unívoca interpretación de la escritura como forma de mediación opresora, solo que vistas las conclusiones anteriores y tomando en cuenta la historia de la historia y su fijación, se advierte el enorme valor que ello podría representar en distintos procesos sociales de lucha por la dignidad. Sin embargo Quintanilla Coro (autor de la anterior cita) no es del todo pesimista de la relación entre escritura y oralidad, ya que en su análisis contempla la posibilidad de una complementariedad en los siguientes términos: “(...) la relación entre oralidad y escritura -entre memoria e imaginario social- por extensión debe ser leída como una relación continua, como un proceso de redefinición recíproca; como un tránsito generador de alternativas formas de representar y practicar las costumbres, diferentes a las que se ha estado imaginando desde las perspectivas polarizadoras”<sup>82</sup>.

Por lo dicho, puede pensarse en la narración oral como una de esas formas alternativas de representar, como una forma alternativa de comunicación, con las deficiencias que pueda tener, pero con las potencialidades que esta presta para tales fines, como lo afirma Garzón Céspedes al decir que “el arte de narrar oral escénicamente además de ser un arte en sí, por ser

---

<sup>81</sup> QUINTANILLA CORO, Víctor Hugo. Memoria e Imaginario Social. Revista oralidad 11. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. p. 31  
 Disponible en:  
[http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_11\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_11_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1).  
 Accesado 09/07/11.

<sup>82</sup> *Ibídem*, p. 32

un acto de comunicación, es una vía factible de comunicación alternativa aplicable a muy diversos propósitos y disciplinas<sup>83</sup> La narración oral escénica, continúa diciendo;

puede ser una comunicación alternativa a determinados medios de expresión y difusión masiva, y alternativa frente a una cultura en muchos casos manipulada y alienada, tanto que, a diferencia de otras manifestaciones culturales, la narración oral artística no necesita de producción, es decir, el narrador oral necesita de mucha intuición, talento, cultura, sensibilidad, expresividad, lucidez y demás, pero él se basta a sí mismo para establecer la relación con su público en cualquier sitio (...)<sup>84</sup>

Este planteamiento de la narración oral artística como instrumento de comunicación alternativa se basa en el hecho de que precisamente a diferencia otras formas de mediación, en esta no existe diferencia entre emisor y receptor porque en mayor o menor medida estos actúan en el proceso como interlocutores (el receptor no es pasivo) en un verdadero espacio de comunicación vivo, ya que se encuentran en el mismo espacio (no están separados), facilita la interacción sensorial y motriz a través de la sugerencia de imágenes, lugares, personajes y circunstancias en medio de la interpretación mutua de los mensajes vocales y gestuales, y siempre tiene en cuenta el contexto inmediato del cuento y de los interlocutores que acuden con su diversidad y cultura propia.

#### 1.2.3.4 Oralidad y colectividad.

La oralidad solo tiene vigencia en la colectividad. Como se sabe, en las sociedades de oralidad primaria predominaba absolutamente la condición oral para el relacionamiento de todo tipo: familiar y comunitario. Pero ello no siempre fue así, “el medio” (la naturaleza, las relaciones, el clima, el hambre) presentaba diversos niveles de complejidad que, seguramente, llegaron a amenazar la vida humana. Así que “para preservar esa supervivencia en un medio hostil, era indispensable permanecer y cultivar la vida en colectividad (...) con un lenguaje cuyo único fin era el de la supervivencia”<sup>85</sup> Es acá en donde se ha de reconocer el origen de la oralidad como un medio para la constitución de vínculos y lazos comunitarios, para este caso perseguir un fin: sobrevivir. “La primera forma de la cultura como sentido ordenado de

<sup>83</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 27.

<sup>84</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 59.

<sup>85</sup> CABRERA, Ingrid. Primero fue el verbo y después...el silencio. Y luego. Revista Oralidad y Cultura. México DF. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 147.

la vida colectiva y sus formas particulares y generales es oral. En la memoria aparece la oralidad como la madre de la colectividad”<sup>86</sup>.

Esta característica también puede abordarse desde otra perspectiva y es la de la oralidad como modo de participación en el colectivo ya que, tratándose del lenguaje, es pertinente la comunión de los sujetos intervinientes en el acto de oralidad con unos códigos comunes, sobre todo en los procesos de enseñanza. “Para la enseñanza en las sociedades orales debe procurarse un contexto adecuado para la actuación, a la que asisten oyentes invitados o que se hayan invitados ellos mismos a fin de participar en lo que es, por un lado, un lenguaje de especialistas; pero, por otro lado, un lenguaje en el que participan en mayor o menor grado todos”<sup>87</sup>.

El auditorio oral participa no solo escuchando pasivamente y memorizando, sino participando activamente en el lenguaje usado. “Palmeaban, bailaban y cantaban colectivamente como respuesta al canto del cantor”<sup>88</sup> (cantor como una manifestación de la oralidad). En buena medida esa comunión generadora en los procesos de oralidad se debe al lenguaje ya que a él se le atribuyen funciones de socialización, pero sobre esto se volverá más adelante.

Este amplio sentido colectivo también puede sustentarse desde el racionamiento de que muchos de sus productos – los de la oralidad- son productos colectivos a través de los cuales se comparten referentes sociales y comunitarios de determinado grupo social

La tradición de los relatos es al mismo tiempo la de los criterios que defiende una triple competencia: saber decir, saber escuchar, saber hacer, donde se ponen en juego las relaciones de comunidad consigo misma y con su entorno. Lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituye el lazo social (...)<sup>89</sup>

El estudio de las tradiciones orales desde la antropología y el folklore ha revelado como éstas constituyen verdaderos sistemas de reafianzamiento de ese sentimiento colectivo, un sistema que implica múltiples y variados mensajes destinados a reafirmar esos lazos sociales porque como manifiesta Quintanilla Coro: “(...) todas emergen de lo comunal, de lo multidireccional,

<sup>86</sup> GALINDO, Jesús. Expresión, memoria y reconstrucción reflexiva. Revista Oralidad y Cultural. México DF. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 43.

<sup>87</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 111.

<sup>88</sup> *Ibidem.* p.112.

<sup>89</sup> ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/antiores/n15/zires2-15.html>. Accedido en 07/08/11.



desde un locus de enunciación simbólica y culturalmente colectivo, que cancela toda posibilidad de filiación o de autenticación subjetiva”<sup>90</sup> A iguales conclusiones llega Luz M. Montiel refiriéndose a las tradiciones orales africanas

:

La literatura oral africana es todo eso al mismo tiempo, pero no se debe olvidar que un mito, un cuento, un proverbio, e incluso una adivinanza son, ante todo, una creación colectiva y debe ser considerada como tal, por ello está sometida a ciertos cánones. Cada texto ofrece al estudioso extensas posibilidades de análisis, que vinculan a las obras de literatura oral con otros aspectos de la misma cultura. La lengua, léxico y sintaxis, son factores que por su dimensión en la oralidad tradicional, hacen de esta una forma de expresión más rica que la lengua hablada corrientemente (..)<sup>91</sup>

Interesante resulta la teoría del sonido u oído unificador como característica colectivista e integradora que lleva consigo la oralidad. Así es como estudiando las características del funcionamiento del oído se puede encontrar como este registra la interioridad de un objeto sin violarlo, sin dañarlo, solo a través del sonido que sus estructuras interiores producen. El efecto del sonido es envolvente, ya que el sonido se recibe como proviniendo al mismo tiempo de todas direcciones, ubicando a quien escucha en una especie de “núcleo de sensación y existencia”<sup>92</sup>. Se afirma que el ideal auditivo es la armonía, el conjugar y que “la interioridad y la armonía son características de la conciencia humana. La conciencia de cada ser humano está totalmente interiorizada, conocida por la persona desde el interior e inaccesible a otro individuo cualquiera directamente desde el interior (..) El conocimiento es, en último término, no un fenómeno que fracciona sino que unifica, que busca la armonía. Sin ella, una condición interior, la psique, puede enfermar”<sup>93</sup>

Así pues a partir de esta teoría, la palabra hablada propia de la oralidad y todos sus productos culturales, llámense relatos, cantos, proverbios o demás, constituyen elementos de unión a

<sup>90</sup> QUINTANILLA CORO, Víctor Hugo. Memoria e Imaginario Social. Revista oralidad n°11. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. p. 30. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_11\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_11_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado 09/07/11.

<sup>91</sup> MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. Presencia africana, oralidad y transculturación. Revista Oralidad n° 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. p. 29. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

<sup>92</sup> CASTRO, Eduardo A. La Revalorización de la Oralidad. Disponible en: [http://www.alipso.com/monografias2/LA\\_REVALORIZACION\\_DE\\_LA\\_ORALIDAD/index.php](http://www.alipso.com/monografias2/LA_REVALORIZACION_DE_LA_ORALIDAD/index.php). Accesado en 21/08/10.

<sup>93</sup> *Ídem*.

partir del vínculo que se crea en la recepción del sonido de las palabras de los artistas orales o simples conversadores interlocutores así:

(..) en su constitución física como sonido la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando el orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador. (...) La escritura y lo impreso aíslan”<sup>94</sup>

Muy a pesar de su importancia, la oralidad y la narración oral -una de sus manifestaciones como forma de reafirmación de lo colectivo- se enfrentan en el mundo contemporáneo a innumerables amenazas. Walter Benjamín, celebre por su artículo “El narrador”, “exhibe la sospecha de que la desaparición de la narración”<sup>95</sup> es también la de una espera, de un tiempo, de una devoción, de una enorme calidad y bastedad de los apegos a la palabra colectiva, a la memoria de los signos”<sup>96</sup> Por ello el llamamiento que realiza Raymundo Mier (investigador mexicano de la oralidad): “todo acto narrativo presupone la continuidad de la vida colectiva”<sup>97</sup>. La oralidad como material que aúna el colectivo, ya que sin dudas la palabra hablada que implica la oralidad tiene más que ver con la exteriorización y el relacionamiento que la palabra escrita.

#### 1.2.3.5 Oralidad y memoria

El término memoria es de vulgar utilización en cuanto a temas de narración oral y oralidad, pues es de común acuerdo la íntima relación que existe entre memoria y tradición oral. Pero antes de adentrarse en ello es conveniente abordar una definición de memoria.

La memoria es facultad y depósito de la información al tiempo. Transhistórica si el proceso de recordar actúa a través de una cultura no almacenada por caracteres ajenos a lo humano, mediante la palabra o, en última instancia, la voz. Los recuerdos entonces están incluidos en ella, no tienen vida separada. La pervivencia del mito, del relato de nuestras vidas y experiencias y de los que vivieron antes que nosotros sería lo que llamamos memoria, la suma de lo que somos incluso antes de que tuviéramos un yo personalizado. No hablamos de un “inconsciente colectivo”, sino de un conocimiento del que podemos no ser del todo conscientes, como no lo somos del

---

<sup>94</sup> *Ídem.*

<sup>95</sup> Una de las manifestaciones de la oralidad.

<sup>96</sup> MIER, Raymundo. El apego a lo efímero. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 67.

<sup>97</sup> *Ibidem.* p. 69.

aprendizaje de hablar o andar, pero que —en su momento— aprendimos. Nos une a otros hombres y a todos los hombres. Es la totalidad y unicidad de lo humano (...) <sup>98</sup>

Se distingue también la memoria como almacenamiento de hechos, conocimientos, valores, y todo tipo de saberes y experiencias que contribuyen a generar identidad personal y colectiva y por otra parte, la memoria como capacidad para reorganizar la historia, esos saberes mismos, para rectificar lo que ha sucedido con nuevas miradas y enfoques que el tiempo da. “La memoria misma es aprensión del tiempo, acontecimientos registrados sobre puntos de un paradigma definido de tiempo atrás”<sup>99</sup> se puede leer en el artículo Oralidad Poética – recuperación de la memoria, de Francosise Escarpit y Miguel Ángel Gutiérrez.

Según Freud, la condición de posterioridad en que nos encontramos los seres humanos en el recuerdo de un hecho acontecido en el pasado, produce un efecto de continuas resignificaciones para un mismo hecho (...) La resignificación se entiende como un proceso constante de reinscripciones y reorganizaciones atribuidos a los acontecimientos humanos (...) tanto en el caso de los grupos como en el de las personas, la memoria no registra, sino que construye<sup>100</sup>. Ésto se debe a que la oralidad implica un proceso de construcción – creación a partir de esas reorganizaciones y reinscripciones.

Existe también una fuerte relación entre memoria, oralidad, relatos y narradores. Ong, a partir de sus tan mencionados hallazgos de la oralidad, pudo concluir cómo los pueblos que estudió utilizaban todo tipo de fórmulas para recordar diferentes aspectos. Una de ellas era la asociación de hechos históricos relevantes contemporáneos con lo que se quería recordar, de tal manera que ambos recuerdos permanecían siempre asociados y de más fácil recurrencia a la hora de la necesidad de evocación. Gissi dice que “(...) el relato es así el intermediario elemental de la memoria. Da origen a la descripción, que tiene por objeto transmitir no una simple orden, sino toda una situación. Pero la memoria se convierte en narración, que se apoya en el pasado desaparecido”<sup>101</sup>. Havelock, por su parte, expone que la retención exitosa

<sup>98</sup> DIAZ G VIANA, Luis. Oralidad y Memoria. Los caminos de la memoria. Revista Acta Poética 26 2005. Disponible en: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p181.pdf>. Accesado en 15/09/12.

<sup>99</sup> ESCARPIT, Francoise. GUTIERREZ, Migue Ángel. Oralidad Poética, Recuperación de la memoria. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p.110.

<sup>100</sup> FREUD, Sigmund. Apud GARCÍA, María del Rosario. Identidad Territorial y Resistencia cultural. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 140.

<sup>101</sup> GISSI, Nicolás. Apud RAMÍREZ M., Viviana. Oralidad y Resistencia Mapuche. Revista de Antropología Iberoamericana. Madrid. Disponible en: <http://www.aibr.org/antropologia/41may/articulos/may0503.php>. Accesado en 7/08/10.

de la memoria se forma por repetición. Dice que el niño que prefiere que se le repita la misma historia desea ser capaz de recordarla, entera o en parte, y así saborearla mejor. La repetición se asocia a una sensación de placer (..) Pero con la mera repetición de contenidos idénticos no se llegará muy lejos. El conocimiento oral así obtenido será de alcance limitado. Lo que se requiere es un método de lenguaje repetible (...) que, sin embargo, sea capaz de cambiar de contenido para expresar significados diversos<sup>102</sup>. “La solución que encontró el hombre primitivo fue concebir el pensamiento en habla rítmica”<sup>103</sup>. Éste habla ritualiza a la que se refiere, tiende a satisfacer esa necesidad de recordación mediante la ritualización que él estudia en Grecia, pero que también se encuentra en la sociedades de oralidad primaria de los pueblos indígenas en América Latina.

La ritualización se convierte en el medio de su memorización. Las memorias son personales, pertenecen a cada hombre, mujer o niño de la comunidad, pero su contenido, el lenguaje conservado, es comunitario, es algo compartido por la comunidad y que expresa su tradición y su identidad histórica<sup>104</sup>

Dentro de esta ritualización es importante el papel jugado por un sujeto que la dirige, el “cuentero” (en el caso de los pueblos indígenas de América Latina o sus figuras similares en África, Asia y Europa) “Todos los pueblos han tenido sus cuenteros. Ellos han sido imprescindibles para transmitir la memoria real y fantástica de las comunidades”<sup>105</sup> y actualmente en los países de habla hispana, grupos de narradores orales – cuenteros, cuenta cuentos, mentirosos, juglares, narradores orales escénicos – fortalecen y enriquecen la memoria colectiva<sup>106</sup>. Pero de ello se tratará en detalle más adelante, solo es menester acá resaltar el papel que estos juegan en los procesos de fijación de memoria y sobre todo del relato como el vehículo más idóneo de ésta, ya que por estar ligado al lenguaje y a la narración, se establece entre ella y éstos una relación funcional bastante beneficiosa.

Por otra parte, es oportuno evidenciar ciertos descubrimientos hechos a partir de investigaciones de Robert Word y su contacto o “choque”, como él lo llama, con campesinos de América y oriente medio a principios del siglo pasado. Su descubrimiento y asombro radicaba en que “en una sociedad inculta<sup>107</sup> e iletrada, la memoria no carga con nada que sea

<sup>102</sup> La resignificación a la que Freud se refería.

<sup>103</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 104.

<sup>104</sup> *Ibidem.*, p. 104.

<sup>105</sup> ARGUETA, Germán. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p.12.

<sup>106</sup> *Ibidem.*, p.12.

<sup>107</sup> Se refiere por supuesto en términos peyorativos

inútil ni ininteligible”<sup>108</sup>, lo que mueve a pensar que en procesos de diversa naturaleza pedagógica y formativa mediante la oralidad, debe tenerse en cuenta aquello que esos colectivos tienen como útiles y que son de su entendimiento según sus referentes, costumbres y contextos; conclusión esta a la que por ejemplo llegó Paulo Freire para desarrollar sus postulados de educación popular. Finalmente es igual de importante tener presente para procesos políticos a los cuales la narración oral podría brindar herramientas transformadoras, que como afirma Catherine Beau;

En toda sociedad se libra una fuerte lucha por adueñarse de la memoria, sobre todo de la memoria nacional plasmada en los libros de historia. La historia oficial se basa en la historia escrita de cuyo estudio y exégesis se encarga la historiografía. Pero ¿que pasa con la memoria colectiva transmitida oralmente de generación en generación, esto es, con la historia generada en el seno de la mayoría de la población?<sup>109</sup>

#### 1.2.3.6 Oralidad y contexto

El contexto desde el punto de vista del estudio de la oralidad, puede abordarse desde dos miradas. La primera, relativa al contenido de las tradiciones orales y demás productos orales y la segunda, referente al contexto en el cual tiene vigencia la oralidad como acto comunicacional. Respecto a la primera, como ya se ha dicho en anterior ocasión, los contenidos de las distintas manifestaciones de la oralidad son fiel reflejo de la realidad social en la cual estas tienen lugar. Sus personajes, acciones, descripciones y soluciones a los conflictos allí planteados, obedecen al contexto en el cual estas manifestaciones tienen su origen o son reinterpretadas o adaptadas según sea el caso. Allí pueden evidenciarse los factores de producción, las relaciones económicas, políticas y sociales, la estratificación social y todo el sistema supraestructural de valores y creencias morales. Ello es muy evidente en sociedades en donde la oralidad sigue estando vigente como medio de acceder al conocimiento, caso de América latina y África;

(...) El acercamiento psicológico, permite ver cómo los contenidos de cuentos y leyendas se basan en la realidad social. En este género hay una transposición en la cual se le atribuye a los animales un comportamiento humano, y a la naturaleza el don de la palabra. La narración más realista no tiene una realidad estricta, a su vez el cuento más fantástico tiene un mínimo de realidad. Es obvio que en estas creaciones se refleja el tejido social en el cual se producen; las variantes de un cuento se explican

<sup>108</sup> WORD, Robert. Apud HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 65.

<sup>109</sup> BEAU, Catherine. Historia Narrada e Historia vivida. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 106.

por cambios sociológicos y psicológicos, es decir, los mitos se viven; son nada menos que experiencias que se convierten en narraciones fijas<sup>110</sup>

De esta manera aquellos relatos guardan una coherencia con el contexto de las personas o grupos sociales que se ven involucrados en ellos, mostrando la concepción y materialización del mundo que estos tienen, bien sea de manera implícita o evidente, o bien a nivel simbólico metafórico.

Por otra parte y aprovechando el tema de la coherencia, la oralidad como acción comunicativa se da en un determinado contexto comunicacional en donde se encuentran involucrados los sujetos participantes, el lenguaje utilizado, las circunstancias del lugar en donde se da, entre otras. “(...) Hay diferentes oralidades o diferentes culturas orales según las pautas culturales que rigen los procesos de comunicación verbales en los contextos en los que se producen y de acuerdo con la manera como dichos procesos estén marcados por los diferentes lenguajes y tecnologías”<sup>111</sup>. De ahí la necesidad de tener en cuenta las circunstancias del contexto para poder emprender el análisis del mismo

El discurso oral tiene lugar en un contexto de situación, es decir, en un conjunto de condiciones de carácter social emocional y cultural que determinan el acto lingüístico. Por eso cuando se habla no es necesario ser demasiado explícito pues gran parte de la significación está fuera del texto. Dentro del marco de la situación muchas referencias se presentan claras (...) <sup>112</sup>

Reconocer que cualquier discurso oral esta afectado por el contexto es reconocer y visibilizar las distintas características de ese contexto y todas las consecuencias y causas del mismo, pues existe una relación entre la forma de decir ese discurso y las características que le dan sentido y que empiezan por ser lingüísticas pero también son estructurales:

En su acepción lingüística más simple, contexto es la relación entre estructuras del lenguaje y estructuras sociales, puesto que el discurso adquiere su significado en la situación en el que el enunciado es dicho (o leído), en relación con la experiencia

<sup>110</sup> MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. Presencia africana, oralidad y transculturación. Revista Oralidad nº 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

<sup>111</sup> ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/antiores/n15/zires2-15.html>. Accesado en 07/08/11.

<sup>112</sup> ROMERO LOAIZA, Fernando. Revista oralidad nº12. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_12\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_12_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

personal del que recibe el mensaje o en relación directa con la competencia lingüística y comunicativa de los participantes en el dialogo<sup>113</sup>

Así pues, desde el punto de vista lingüístico, el contexto viene siendo determinado por tres propiedades a tomar en cuenta para ese análisis contextual; “(...) la intención de comunicación, el sentido comunicado y la posibilidad de interpretación del receptor (...)”<sup>114</sup> Igualmente, en ese papel de coherencia discurso (relato o como se le quiere llamar) y contexto juega un papel fundamental el orador-narrador quien, mediante el texto del discurso, propone y pone a disposición de su auditorio su particularización de las estructuras sociales, que han de ser validadas o cuestionadas a nivel consciente o inconsciente por el auditorio.

Esto es justamente la oralidad, una compleja interacción social entre el narrador y sus oyentes, que permite a estos últimos realizar una valoración o aprehensión de la realidad de los enunciados del primero, y donde las estructuras socioculturales del grupo encuentran a través del lenguaje su exposición concreta<sup>115</sup>

Por su parte, el oyente “(...) asume las leyes de organización de la realidad, individualiza el sentido, sacando de la generalidad lo particular que, en el mensaje, está resaltado de forma explícita o implícita para facilitar la comunicación”<sup>116</sup>. De esta manera, la coherencia entre el contexto y el discurso siempre es validada, readaptada o resignificada. Pero ahora bien, ¿Qué sucede cuando este contexto presenta retos de coherencia entre la manifestación de oralidad y la valoración de los oyentes? Es posible que exista una ruptura inicial en la eficacia comunicativa inicial a nivel de la representación del mundo, pero sin dudas alterar la coherencia de un orden injusto y violador de los derechos y la dignidad humana merece la pena. Más, si tenemos en cuenta que es posible y necesario generar nuevos contextos más justos y dignos.

#### 1.2.4 Elementos especialmente críticos de la oralidad

Acá se hace referencia profunda a elementos que conllevan un componente crítico imprescindible para hacer de la oralidad una manifestación social con fines transformadores.

---

<sup>113</sup> CORDIES JACKSON, Marta E. La oralidad y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. Revista oralidad n°13. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: <http://www.lacult.org/docc/REVISTA13.pdf>. Accesado en: 09/07/09.

<sup>114</sup> *Ídem.*

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 49

<sup>116</sup> *Ídem.*

#### 1.2.4.1 Oralidad y Ritmo.

La oralidad tiene que ver con la acústica y el ritmo. El buen uso del ritmo en las manifestaciones de la oralidad es de importancia primordial por la razón de ser de ésta, por ser un elemento sine qua non de ella y porque, empleándolo, se puede hacer de aquella manifestación y su objetivo algo más eficaz. Así lo piensa Álvarez Muro;

El ritmo ha sido estudiado como elemento del arte verbal, de la performance (...) Hay un ritmo natural que está en la vida misma. Las funciones básicas de nuestra vida, la respiración y la circulación se realizan rítmicamente a través de funciones repetidas y alternantes. El ritmo vital está íntimamente ligado a la producción del lenguaje, el aparato fonador tiene una doble función: garantizarnos el oxígeno y la comunicación<sup>117</sup>

Igualmente, se encuentra que el ritmo cumple también una función comunicativa porque su manejo puede funcionar como una forma de evaluación del discurso a través de los sonidos que los cambios provocan. Al respecto Havelock, refiriéndose a la oralidad, manifiesta: “este cuerpo viviente es un flujo de sonido que simboliza un río de acciones, un dinamismo continuo, expresado en una sintaxis de conducta”<sup>118</sup> Sin embargo es pertinente aclarar que la oralidad no solo tiene que ver con el sonido, sino que acá el autor solo resalta esa característica.

El ritmo, como características biológica en hombres y mujeres, es de importancia para los procesos de la oralidad al ser un componente de los reflejos del sistema nervioso central y un elemento que conduce a un efecto secundario, “(...) alentando un hábito suplementario de ritmo semántico o equilibrio de ideas”<sup>119</sup>, lo que lleva a pensar que el buen manejo del ritmo contribuye a una buena materialización de los procesos orales de comunicación, transmisión de conocimiento y formación entre otras.

En la oralidad primaria las relaciones entre los seres humanos están dominadas exclusivamente por la acústica (complementada por la percepción visual de la conducta corpórea<sup>120</sup>) “La psicología de esas relaciones es también acústica y acústicas son también las

---

<sup>117</sup> ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15. 2001, p. 6. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en 7/09/2011.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>120</sup> Ver también más adelante oralidad e imágenes y oralidad acto creador reinventor



relaciones entre individuo y su sociedad, su tradición, su ley y su gobierno”<sup>121</sup>. Como se ve, un elemento básico y en apariencia sencillo puede configurar -en su buen manejo- trascendencias sumamente relevantes que sobrepasan el acto de oralidad en si mismo a las consecuencias y efectos que ello conlleva en las relaciones sociales y políticas. “En las sociedades de oralidad primaria la voz<sup>122</sup> viva es su pulsor, función creadora y preservadora”<sup>123</sup>

Por citar un ejemplo de la fuerte presencia de estos elementos en este tipo de sociedades, recordar cómo las normas que en las sociedades actuales son de naturaleza escrita, en la tradición occidental europea griega no era así: “El equivalente en sociedades de oralidad primaria solo podía estar compuesto en verso formulario o, cuanto menos, en dicción formularia, rítmica, cuando no métrica, un tipo de enunciado proverbial compuesto por especialistas para la autoridad gobernante”<sup>124</sup>. Como es conocido, la sociedad griega se caracterizaba por su amplio y bello despliegue de la oralidad y los oradores, quienes tenían plena conciencia del buen uso del ritmo para el lenguaje, para lo que llamaban el buen estilo y realzar el mensaje que querían decir. De ello se puede encontrar constancia en trabajos como el de Cicerón

Hablar con un buen estilo oratorio, Bruto -tú lo sabes mejor que nadie- no es otra cosa que hablar con las mejores ideas y las palabras más escogidas. Y no hay ninguna idea que sea provechosa al orador si no está expuesta de una forma armoniosa y acabada; y no aparece el brillo de las palabras, si no están cuidadosamente colocadas; y una y otra cosa es realizada por el ritmo...<sup>125</sup>

Respecto al conocimiento y aprendizaje, Havelock en sus estudios concluye que para que éste tuviera un mayor alcance y pudiera quedar mejor fijada en la memoria personal, el Hombre de las sociedades de oralidad primaria utilizó lo que él llamaba la habla rítmica, o concebir el pensamiento en habla rítmica, relacionada con la poesía oral. Si bien actualmente las sociedades de oralidad primaria son minoritarias, y en su mayoría se vive en presencia y existencia de sociedades de escritura y medios audiovisuales, es de relevancia tener este

<sup>121</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p.98.

<sup>122</sup> Elemento relacionado con la acústica y el ritmo.

<sup>123</sup> PULIDO, Belkys. La narración oral escénica al servicio del trabajo social comunitario. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 91.

<sup>124</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p.108.

<sup>125</sup> CICERÓN, apud ÁLVAREZ MUÑOZ, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15 (2001), P. 6. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en 7/09/2011.

punto presente para los procesos y relacionamiento de cualquier tipo con las comunidades de oralidad primaria así como con las demás (donde si bien este factor acústico de ritmo no es exclusivo, si se encuentra presente solo que en menor medida pero con influencia vigente).

#### 1.2.4.2 Oralidad y Placer.

La oralidad esta asociada al placer. Existe una estrecha relación entre placer y oralidad, es más, entre placer y humanidad. La oralidad permite conjugar lo relevante para las culturas con lo placentero, porque solo a través de ello es que puede ser trascendente.

La inclinación natural de los seres humanos a divertirse – y aquí entra de nuevo en acción el principio de placer para socorrer a la necesidad social – suscita fiestas comunes y sentimientos comunes, sentimientos compartidos por todas las sociedades orales y centrales para su funcionamiento exitoso, en cuanto proporcionan las necesarias situaciones de instrucción<sup>126</sup>

Dentro de la misma línea de estudio oral occidental griego se descubre que

Por estos motivos tuvo lugar el nacimiento de lo que llamamos poesía, una actuación que ahora, bajo el dominio de la escritura, ha quedado relegada a la actuación de un pasatiempo, pero que era originalmente el instrumento funcional de almacenamiento de información cultural para uso ulterior, o dicho, en lenguaje mas familiar, el instrumento que servia para establecer una tradición cultural. Después de haber observado su finalidad funcional originaria, deberíamos reconocer al mismo tiempo que su finalidad recreativa es también originaria. Hay razones para pensar que el ritmo en sus diversas modalidades (...) es el fundamento de todos los placeres biológicos – de todos los placeres naturales, el sexo incluido – y posiblemente de los así llamados placeres intelectuales<sup>127</sup>

Uno de los legados que las sociedades de oralidad primaria descubrieron y que es posible potenciar, es que la naturaleza del medio debe causar placer para que la funcionalidad moral, ética o política pueda ser interiorizada. “Es verdad por supuesto, que en la oralidad primaria el contenido funcional es vertido en unas formas verbales diseñadas para ayudar a la memoria mediante el placer que causan; la finalidad social y la estética van asociadas”<sup>128</sup>. En particular la narración oral asociada a un buen manejo del ritmo es mucho más placentera que cualquier otra de las formas prototípicas orales.

#### 1.2.4.3 Oralidad y narración

<sup>126</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p.111.

<sup>127</sup> *Ibidem.*, p.105.

<sup>128</sup> *Ibidem.*, p. 75

La oralidad tiene una estrecha relación con la narración. Es más algunos autores afirman que la narración es una de las formas más naturales de la comunicación<sup>129</sup>. Es en esos procesos comunicativos en donde se refundan y afirman los tejidos colectivos, las visiones de mundo y los anhelos comunitarios, esa es quizás una de las funciones sociales más importantes de la narración para la oralidad.

Hablar de las experiencias propias y ajenas, son actividades fundamentales para la socialización en una comunidad. Así, en lo que se refiere a la función social de la narración, los estudios se han centrado en analizar cómo sirve ésta para evaluar las experiencias propias y ajenas, permitiendo a los interlocutores crear y negociar el significado social<sup>130</sup>

Inclusive, se dan algunos casos en algunas culturas donde los eventos narrativos se dan con plena participación de todos los agentes en ese proceso de negociación que va más allá del cuento o la historia:

Estos sistemas narrativos, tienen también variables que dependen del narrador y de su auditorio. (...) Algunas sociedades tienen como tradición intervenir en grupo, durante las actividades de recreación, un cuento o una narración, por ejemplo durante la narración de cuentos entre dos o más personas, animación, coros, canta-fábulas, canta-historias, etcétera<sup>131</sup>

Particularmente la narración oral como expresión de oralidad brinda elementos de importantísimo interés e imprescindible exposición, respecto a procesos de memoria y pensamiento de naturaleza oral, lo que lleva a expresar que las estructuras narrativas en medios orales prestan una funcionalidad valiosa en diversos aspectos. Parte de estas conclusiones empiezan con estudios realizados por Alexander Luria quien dedicó dos años a

<sup>129</sup> ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15 (2001), p. 6. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en 7/09/2011.

<sup>130</sup> GARCÍA PAREJO, Isabel. Competencia Discursiva y Diversidad Cultural. Disponible en: <http://209.85.229.132/search?q=cache:Ak0-OFmdU64J:www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%2520ed%2520futuro/EF11/REVISTA%2520N%C2%BA11-EyF%2520DIGITAL/Estudios/42-Isabel%2520Garcia%2520Parejo.pdf+oralidad+y+poder&cd=79&hl=es&ct=clnk&gl=es>. Accesado en 7/07/09.

<sup>131</sup> MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. Presencia africana, oralidad y transculturación. Revista Oralidad 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

la observación intensiva de analfabetos de las repúblicas soviéticas de Uzbekistán y Kirguizistán en 1976. Estos analfabetos no utilizaban procesos deductivos formales lógicos por carecerles de interés. Ellos tenían una ausencia de pensamiento categorial. Pero tenían un modo alternativo para recordarlo

Lo que Luria descubrió fue que el sujeto memorizaba los nombres inconexos de una larga lista haciéndolos representar a actores en un contexto narrativo” (...) Este informe evidencia que el estímulo mnemónico para repetir la lista tenía que ser una situación narrativa, una pequeña historia en la cual la lista se inscrustraba. Pero también la misma lista era retenida en forma narrativa. Cuando “S” memorizaba una lista de sustantivos necesitaba hacer una pausa de unos segundos después de cada objeto. Eso le daba tiempo a “S” para formarse una imagen visual del objeto y colocarla en un punto determinado de un trasfondo imaginado, generalmente disponiéndolas a intervalos a lo largo de una calle que le era familiar. Una vez hecho esto, podía simplemente recorrer la calle desde cualquiera de sus dos extremos o desde un punto intermedio cualquiera y nombrar las cosas que había colocado allí (...) esta narrativa activista de comportamiento en una historia relacionada era lo que la memoria prefería poder recordar<sup>132</sup>

Esta conclusión es un punto de llegada y concentración de los demás abordados en la cronología de este trabajo ya que en ella son evidentes características asociadas a la creación de imágenes, el lenguaje y la memoria de la oralidad, todas ellas resaltadas en un contexto narrativo que es de lo que se ocupa acá. Igual puede decirse de la característica del placer, asociada a la oralidad y que la forma narrativa atrae la atención porque el relato es para la mayoría de la gente la forma más placentera de lenguaje. Según Havelock el contenido no es ideología sino acción, así como las situaciones que la acción crea<sup>133</sup>. La acción requiere a su vez de unos agentes que estén haciendo algo o diciendo algo acerca de lo que están haciendo, o a quienes se les está diciendo algo. “Parece que un lenguaje de la acción, no de la reflexión, es requisito previo de la memorización oral”<sup>134</sup> La clave del asunto se encuentra en que los sujetos deben ser narrativizados, nombres de personas verdaderas, referentes comunitarios, circunstancias o hechos personificados. Los predicados por su parte tienen que tratarse de acciones como bien lo explica Havelock:

Los predicados a los que se vinculan deben ser predicados de acción o de una situación presente en la acción, jamás de esencia o de existencia. La fórmula – la honradez es la mejor política – es una creación del lenguaje escrito y documentado. El habla oralmente conservada, se convierte en – un hombre honrado siempre prospera – o, lo que es más probable todavía, en lugar de aislarse en una máxima, la

<sup>132</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 67.

<sup>133</sup> *Ibidem.*, p. 109.

<sup>134</sup> *Ídem.*

educación del hombre queda incorporada a un relato en el que actúa honradamente (o deja de hacerlo)<sup>135</sup>

De este modo acción-narración se pueden perfilar como elementos eficaces de comunicación y persuasión dentro de procesos orales pues, según Havelock, estas pautas contribuían a desarrollar una conciencia oral integral que incluía correlación corporal con lo hablado o correspondiente al modo oral, ya que

La sintaxis del lenguaje era activista y dinámica (..) La cultura que se expresaba de esta manera la denomino verbo motriz en contraposición al lenguaje categorial y estático característico de la alfabetización consumada. La composición oral y la actuación en lenguaje oralizado (..) eran comunes. En esas actuaciones observó la coordinación de pautas rítmicas con los movimientos físicos del cuerpo<sup>136</sup>

Es decir que las personas objeto de estudio de Luria a partir de las cuales él y Havelock extraen las sendas conclusiones que se han reseñado, recordaban lo que se les enseñaba relatando una historia, haciendo pausas para visualizar las imágenes de lo que recordaban, narrando las circunstancias del lugar donde se les enseñó, el aspecto de la persona que lo hizo y el cómo lo hizo, recordando hasta sus movimientos corporales. Además, cuando decían su respuesta, que era una historia narrada, lo hacían utilizando su cuerpo para reafirmar lo que decían en consonancia con la manera corporal y gestual que se la habían enseñado.

#### 1.2.4.4 Oralidad y lenguaje

Es asombroso el alcance que el lenguaje como conjunto de signos codificados provistos de un significado, ha alcanzado en la historia de la humanidad. Desde el principio de los tiempos ésta lo ha considerado como un bien culturalpreciado que la define como género. Inclusive la mitología religiosa le ha asignado el significado de un regalo de los dioses;

Es tan poderosa la palabra que en algunas culturas orientales y del medio oriente, se decía que ella había sido entregada a los hombres por los dioses, y que era potestad de ellos. Los Sumerios aseguraban que el Dios Marduk, el más importante del panteón antiguo en la Mesopotamia, se había compadecido con esos seres que había inventado y que no podían comunicarse. Entonces les entregó la palabra, les enseñó a hablar (...)

(...)En el génesis, por ejemplo, tras la expulsión de Adán y de Eva del paraíso, Dios le quitó a los animales la capacidad que tenían para comunicarse con los hombres. Porque hasta antes del pecado todas las especies podían comunicarse. Sin olvidar que

<sup>135</sup> *Ibidem.*, p. 110.

<sup>136</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 69.

en castigo por querer construir una torre que alcanzara los cielos, Dios castigó al hombre con la confusión de las lenguas<sup>137</sup>

La oralidad está íntimamente ligada al lenguaje, pues necesita de vehículos o instrumentos para materializarse. La humanidad, ante sus necesidades (hambre, techo, transporte, supervivencia, etc.), apela a sus propios medios y recursos para satisfacerlas. De este modo desarrolla un lenguaje a partir de sus elementos corporales, vocales (manejo de la voz con ritmo, intensidad, volumen) y verbales (referido a palabras organizadas) entre otros.

De modo que pueden existir variados y diversos lenguajes dependiendo de los colectivos que los adopten, bien por su decisión personal o bien por su necesidad de comunicación ante una discapacidad, como es el caso de las comunidades de personas en el mundo que saben, enseñan y se comunican mediante un idioma - lenguaje “universal”; políticamente hablando, como es el llamado Esperanto<sup>138</sup> para el primero de los casos, o el lenguaje de signos (para las personas mudas), el lenguaje braile (para los ciegos), el lenguaje de contacto sensorial (para ciegos y mudos) en el segundo de los casos. Es evidente: la oralidad no es una condición exclusiva de quienes pueden vocalizar mediante la voz su lenguaje para comunicarse. “La oralidad se refiere, por definición a sociedades que no usan ninguna forma de escritura fonética”<sup>139</sup>.

Por otra parte, es importante resaltar que para algunos estudiosos la clave del lenguaje dentro de la oralidad reside en su expresividad para comunicar “las impresiones y los sentimientos inmediatos tal como se dan en los individuos, así como a los usos sociales, las modas y las ideas tal y como se sienten en la comunidad. Es un lenguaje asombrosamente flexible y móvil y siempre lo ha sido”<sup>140</sup>

Desde el punto de vista lingüístico y visto como fenómeno comunicacional, se distinguen algunas habilidades básicas en el uso del lenguaje que toda persona puede llegar a desarrollar (aunque resulte evidente que por determinadas características biológicas o sociales no puedan llegar a hacerlas todas). Éstas son:

---

<sup>137</sup> LIZCANO DORIA, Constanza. El poder de la palabra. Disponible en: [http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/poder\\_palabra.htm](http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/poder_palabra.htm). Accesado en 07/06/09.

<sup>138</sup> Ver su enlace en Internet disponible en: <http://www.esperanto.net/>

<sup>139</sup> HAVELOCK, Eric A. Op. Cit, p. 97.

<sup>140</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p.45.

El uso de la lengua solamente puede realizarse de cuatro formas distintas, según sea el papel que tiene el individuo en el proceso de comunicación; o sea, según actúe como emisor o receptor, y según si el mensaje sea oral o escrito. (...) **Hablar, escuchar, leer, escribir** son las cuatro habilidades que el usuario de la lengua debe dominar para poder comunicarse con eficacia en todas las situaciones posibles. No hay otra manera de utilizar la lengua con finalidades comunicativas<sup>141</sup>

En todo caso, desarrollando alguna de estas habilidades, los estudiosos de distintas disciplinas que abordan el tema del lenguaje atribuyen a éste diversas y muy eficaces funciones, características y papeles que pueden verse agrupados en el siguiente cuadro recopilatorio

Función	Desarrollo
Propiciar procesos expresivos comunicadores	Para obtener información, comunicación, establecimiento de contacto, auto-manifestación, expresión y (per)formación de la actividad
Usos informativos, interactivos e imaginativos	Informar contenidos, producir efectos sobre los demás y ejercer actividades poéticas
Funciones ideativa, interpersonal y textual	Sobre la visión de la conciencia del mundo, sobre la expresión de las relaciones de la comunidad y sobre la creación de textos
Representación de la realidad	Mediante los signos lingüísticos
Medio de expresión de creencias	Logra el consenso y evita ambigüedad en interpretación.
Medio construcción social de la realidad	Construye y trasmite significados sociales.
Otros	Se pueden también atribuir al lenguaje características o funciones de inter actuación, conseguir un objetivo, cohesionador de identidad grupal, medio de acceso al conocimiento, medio para organizar, transformar, persuadir, medio de acción, construcción y modificación política.

**Cuadro 1.3 Funciones del Lenguaje.** Fuente: Casales, Fernando. Algunos aportes sobre la oralidad y su didáctica. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/aportes.html>. Accesado en: 07/09/09. Entre otras<sup>142</sup>

<sup>141</sup> CASSANY, Daniel apud CASALES, Fernando. Algunos aportes sobre la oralidad y su didáctica. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/aportes.html>. Accesado en 07/09/09.

<sup>142</sup> Álvarez Muro, Alexandra. Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en 07/10/09. Gutiérrez Vidrio, Silvia. El discurso político; Reflexiones teórico-metodológicas. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. MÉXICO. Disponible en: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n). Accesado en: 28/08/12. Lizcano Doria, Constanza. El poder de la palabra. Disponible en: [http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/poder\\_palabra.htm](http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/poder_palabra.htm). Accesado en: 07/06/09. Urbiola, Alejandra; Vázquez, Ángel. Lenguaje, poder y polifonía organizacional. Revista Razón y Palabra Número 68. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/n68/varia/urbiola\\_wilhelm.html](http://www.razonypalabra.org.mx/N/n68/varia/urbiola_wilhelm.html). Accesado en: 07/09/11.

Precisamente, en lo que tiene que ver con la función simbólica del lenguaje, los estudios lingüísticos y gramaticales del mismo le atribuyen importantes funciones para tener en cuenta como lo son la formulariedad, la prosodia y la intertextualidad. La primera de ellas se define como (...) la recurrencia de fórmulas o grupos de palabras empleadas regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada (..) que le confiere a la oralidad un carácter más bien circular. (..)<sup>143</sup> Estas expresiones formularias se encuentran agrupadas dependiendo de la categoría o el contexto al que se refieran y es solo en esas circunstancias o situaciones particulares que toman sentido, en gran parte por la interpretación del emisor que se presupone conocedor de los códigos lingüísticos del contexto. Más adelante se podrá ver como las formulas son un recurso de común uso en la narración de cuentos. Por su parte, la prosodia guarda estrecha relación con el ritmo – de ahí su enorme importancia y engloba

(...)La prosodia sería una rama de la Lingüística, que analiza y representa formalmente aquellos elementos no verbales de la expresión oral, tales como el acento, los tonos, la entonación y la cantidad, realiza esta última en el tempo y las pausas<sup>144</sup>

La prosodia contribuye a facilitarle al hablante “(...) la retención de ciertos segmentos en la memoria. Podemos ver, que la prosodia está formada por una serie de parámetros que el hablante no percibe discriminadamente, sino como un todo. Ese todo le confiere también una totalidad de significados, que se perciben como un conjunto, pero que podemos discriminar en el análisis”<sup>145</sup>

Finalmente la intertextualidad se refiere a la conexión a nivel gramatical que puede existir entre los textos enunciados por vía oral (aunque no solamente) y otros textos con los cuales guarda una relación

Podríamos decir que los textos se comunican entre sí, casi independientemente de sus usuarios. Es lo que se ha llamado *intertextualidad*. Una palabra evoca otra palabra, un personaje evoca a otro personaje. (...)Así cada representación de la lengua nos

---

<sup>143</sup> ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15 (2001), p.6. Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en 7/09/11.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 21



pone en contacto, según Bahktin, con toda la comunidad lingüística, algo así como con toda la hispanidad (...)<sup>146</sup>

Otra de las especiales características del lenguaje es que éste puede cumplir una doble función, dependiendo de los intereses que impliquen el objetivo que se quiera llevar a cabo con él. Gutiérrez Vidrio realizando un estudio sobre el discurso político resalta este doble papel afirmando que sirve, o bien para mantener y regular los sistemas o las comunidades políticas a través del intercambio de información o bien, como instrumento de persuasión y de la violencia simbólica asociada con la dominación y explotación política. Dice:

En el primer caso, el lenguaje provee evidencia empírica sobre si la comunicación entre gobernados y gobernantes, por ejemplo, está aconteciendo o no y con qué grado de "fidelidad". En el segundo caso, se ve al lenguaje no sólo como medio para la transmisión de información, sino como una manera de actuar sobre un auditorio con intereses políticos prácticos. Y más como el lenguaje representa la principal materialización de la ideología en sentido amplio, cuando éste está apoyado por el poder político y económico funciona no sólo como instrumento con fines cognitivos o políticos particulares sino como creador y sostén de maneras de pensar, hablar y actuar: es decir, formas de vida y visiones de mundo<sup>147</sup>

De allí la estrecha relación entre lenguaje, política, poder y dominación, pues el primero debido a su enorme capacidad de adaptación al objetivo perseguido, se puede llegar a poner a disposición de los intereses del poder, como lo ha sido en muchas ocasiones en varios ejemplos históricos. O en palabras de Foucault; "las relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento de los discursos. No hay ejercicio del poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcione en, a partir de, y a través, este círculo".<sup>148</sup>

Aquí entra en relación las funciones de cohesión, representación e inter actuación entre otras, ya que el lenguaje puede funcionar como vehiculo de esa ideología dominante que ejerce el poder para conseguir ejecutarlo y sostenerlo. Por lo general, todo acto de ejercicio de poder por parte de cualquier persona o institución tiene como telón de fondo un discurso construido

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 34

<sup>147</sup> GUTIÉRREZ VIDRIO, Silvia. El discurso político; Reflexiones teórico-metodológicas. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. MÉXICO. Disponible en [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n). Accesado en 28/08/12.

<sup>148</sup> FOUCAULT, Michel apud NUMA, Tortolero. Michel Foucault: lenguaje y poder disponible en: <http://www.elortiba.org/foucault2.html>. Accesado en 07/07/09.

desde el lenguaje con el objetivo de justificarlo y legitimar ese acto, bien sea de manera evidente o simbólica, en donde se juega con las alternativas y las decisiones;

Los individuos manipulan símbolos para lograr sus objetivos, en el fondo, se encuentran una serie de condiciones que operan no tan visibles; su conducta se encuentra orientada con una posibilidad de elección entre alternativas de acción, es concebida en la organización como limitada para decidir<sup>149</sup>

Esto también tiene sentido desde la teoría de la comunicación y el ejercicio del lenguaje análogamente con la relación mito y rito, pues el ejercicio del poder y su justificación, así como su verdad, intentan ser posicionados por la autoridad como un mito compartido. Para ello necesita materializarlo mediante un lenguaje determinado, lo cual significa también que de proponerse un lenguaje alternativo que no tenga coherencia con el “mito” o la verdad del poder, puede llevar a desestabilizarlo y por ende transformarlo;

Como acciones pensadas y pensamientos actuados (..), los rituales disuelven la dicotomía entre los “decires” y los “haceres”; ambos importantes para el conjunto (mito, rito). Con alto valor simbólico, el decir acompaña el hacer tanto como los objetos, espacios, plantas y animales sagrados, que sugieren que la comunicación verbal y no verbal son igualmente importantes. El mito incluye los “decires” durante las ceremonias y los ritos o “haceres”, ambos en una especie de relación dialéctica que refuerza la identidad de los individuos en la organización. (..) Pero cuando esto no sucede, el lenguaje comienza a cambiar, los rituales carecen de sentido y comienzan a ponerse en tela de juicio las creencias al interior de la organización<sup>150</sup>

#### 1.2.4.5 Oralidad, creación y reinvención.

Una de las características primordiales de la oralidad y a su vez una de las más grandes potencialidades de esta a la hora de propiciar acciones transformadoras es, sin duda, la creatividad que conlleva en su dinámica. Lo es porque la función poética del lenguaje, como ya se ha visto, provoca la creación de situaciones particulares (tanto opresoras como transformadoras) y porque el valor que esta función le confiere a la oralidad enorme potencial a la hora de transmitir conocimiento y formular nuevas alternativas de cambio;

---

<sup>149</sup> URBIOLA, Alejandra y VÁZQUEZ, Ángel. Lenguaje, poder y polifonía organizacional. Revista Razón y Palabra n° 68. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/n68/varia/urbiola\\_wilhelm.html](http://www.razonypalabra.org.mx/N/n68/varia/urbiola_wilhelm.html) Accedido: 07/07/09.

<sup>150</sup> Ídem.

La creatividad, característica de la función poética del lenguaje, se cumple en la libertad de comunicar al auditorio mensajes recreados, bajo el apego a las estrictas reglas orales y al uso convenido de la emisión y recepción. Agreguemos que, cuando el mensaje basado en la función poética se asocia a la función referencial, vinculada a enunciados de tipo informativo y bajo el dominio del mensaje, estamos cerca de la idea de Havelock de comprender la oralidad como una *enciclopedia tribal* de amplios alcances en la reproducción de los saberes sociales<sup>151</sup>

Al respecto, y por su parte, Garzón Céspedes afirma lo siguiente:

(...) el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, convoca con el cuento oral la atención del público interlocutor, creándole a cada persona una nueva puerta a la realidad, otra óptica para ver o para reafirmar el mundo, óptica que contribuya a transformar la realidad toda y a transformar la realidad de cada cual<sup>152</sup>

Esa “nueva puerta a la realidad” a la que se refiere Garzón se da gracias a procesos mentales y nerviosos propios del ser humano que se presentan como una potencialidad a la hora facilitar y motivar a la creación de alternativas de transformación. Aquel proceso que se referencia se da en los actos comunicativos donde emisor y receptor transmiten la información representándola con códigos de lenguaje. Esta representación puede ser visual (una imagen), auditiva (frases o sonidos) o kinestésicas (sensaciones internas táctiles, viscerales, emocionales o de sus movimientos). Toda la información, inclusive la más compleja y elaborada, se reduce a estos elementos representacionales. El ser humano construye sus representaciones internas con los cinco sistemas simultáneamente (visual, auditivo, olfativo, gustativo y kinestésico), lo que sucede es que tiende a usar a nivel consciente uno de esos sistemas de forma preferencial; el resto de los sistemas operan a nivel subconsciente. Idéntico proceso está ocurriendo en el “receptor”. La información que recibe la está procesando simultáneamente por los cinco sistemas representacionales, sólo que uno de ellos es el más presente en su conciencia<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> FRANCO, Víctor. Simbolismo y oralidad. Revista ALTERIDADES n° 7. Disponible en: <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt13-8-franco.pdf>, Accedido en 07/07/09.

<sup>152</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p. 14.

<sup>153</sup> Se sabe que la mayoría de las personas tienden a hacer, a nivel consciente, representaciones visuales (imágenes) de lo que oyen. Un porcentaje menor se habla dentro de la cabeza mientras le hablan (auditivos) y otro porcentaje más pequeño se representa a nivel consciente lo que oye con sensaciones y/o emociones (kinestésicos).

El narrador oral de cuentos u orador se vale de la sugerencia<sup>154</sup> como elemento narrativo que tiene su poder en tres elementos que la psicolingüística define como universales del lenguaje. Ellos son: la generalización (asumir una circunstancia o hecho presente indeterminadamente en el tiempo lo que de la mas fuerza), la eliminación (omisión de circunstancias de modo, tiempo, lugar, motivo lo que provoco la representación propia a partir de la realidad) y la distorsión (cambiar el sentido o significado de algo). De esta manera, con la utilización de estos elementos se puede conducir al receptor a conceptos reales representados por el mismo en un acto creador de dimensiones enormes.

Si el narrador oral tiene éxito y alcanza una efectividad del evento oral y comunicativo para que el público se salga de sus parámetros habituales de conciencia, para establecer, a la vez que oyen y ven al NOE (narrador oral escénico), “focos interiorizados de atención” en pleno estado de disociación (adentro representaciones internas; afuera, ver y oír al NOE) se pueden presentar verdaderos actos de estimulación de creación y reinvención imaginativa. Este proceso tiene que ver con lo que se denomina sistemas representacionales, o la recreación interna que el “receptor” (perceptor) realiza mientras está viendo y oyendo al Narrador Oral Escénico.

Una vez que el Narrador Oral Escénico captó su atención y comenzó a contar, el oyente reconstruye internamente la historia, pero más que reconstruir RECREA, ya que el Narrador Oral Escénico sólo le envía sugerencias que el oyente complementará por un proceso interno vinculado a su memoria, su historia y su capacidad humana. Este proceso se llama Búsqueda Transderivacional y es altamente hipnótico. Desde este momento deja de haber un solo cuento (el del NOE) para que coexistan tantos cuentos, simultáneamente, como personas estén frente al narrador. A medida que se desarrolla la narración seguirán sucediendo fenómenos muy interesantes y uno de ellos es que el subconsciente acomoda tanto los personajes como el guión al propio argumento de vida colectivo contenido en la matriz cultural del oyente<sup>155</sup>

El poder de la sugerencia que el narrador hace radica en que el oyente recrea conducido por el narrador, completando él mismo la historia. “La forma como las situaciones son enfrentadas o resueltas, le quedan al público como modelo (a nivel subconsciente siempre y a nivel consciente algunas veces) que sirve para enfrentarse a sus propias situaciones”<sup>156</sup>. En últimas, la narración oral ayuda a pasar un contenido del inconsciente al consciente. A la par, la sugerencia, además, provoca un efecto emocional bien particular. La persona comienza a

---

<sup>155</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p.166.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 167.

imaginar el cuento a partir de lo que se le sugiere, pero en mucho también a partir de su paisaje interior; y para ello tiene que concentrarse y bajar sus defensas. En ese momento en que queda vulnerable, el cuento oral puede tocar a la persona e influirla, tocarla y transformarla. Así la acción narrativa se puede llegar a convertir en una alternativa a la manera habitual de comportarse e interpretar el mundo, dando la oportunidad de cambiar su disposición respecto a determinado asunto, la visión de la realidad y del mundo que la rodea. En cierta medida la actitud oral escénica es:

tomar conciencia de que quien cuenta oralmente está centrando sobre sí la atención del otro o de los otros, y, por tanto, tiene que ser eficaz. La actitud oral escénica es tomar conciencia de que se está efectuando un acto que, si bien es coloquial, se ha dimensionado hasta alcanzar una categoría oral artística. El que habla siempre centra, o debiera centrar la atención de quien escucha, en lo oral artístico de lo que se trata es de qué conciencia, de qué propósitos se tienen y cómo se utilizan<sup>157</sup>

De allí la importancia de tenerlo en cuenta y canalizarlo para efectos transformadores emancipadores, para que el acto de la narración oral se convierta en un evento que potencie la creación de alternativas para la solución de los problemas acerca de los derechos humanos. Este efecto mueve al interlocutor oral a imaginar y representar con procesos mentales (que no es pertinente describir acá) lo que le están comunicando. Esta “imaginación” y “representación” no es más que un verdadero acto creativo humano de invención y dibujo de imágenes -cuando no se tiene referentes y recuerdos precisos de la información que esta recibiendo- o de reinversión cuando los tiene y adapta de acuerdo con ellos el mensaje oral recibido. Garzón Céspedes afirma (refiriéndose a una de las categorías de la oralidad; la oralidad narradora artística – narración oral de cuentos con niños/as)

en la medida en que le cuentas y en que cuentas con el niño estás creando no solamente la capacidad de imaginar y la capacidad de crear, sino que estás también creando la necesidad de aprehender cada vez más el mundo que lo rodea. (...). El niño tiene que ejercitar su imaginación, y ninguna de las alternativas que le podemos ofrecer es tan poderosa ni tan eficaz, ni lo involucra como un participante tan activo como la oralidad. El hecho de que lo sentemos frente al televisor o de que lo llevemos al teatro, no va a resolver el problema, porque el niño está frente a un mundo de imágenes ya hechas mientras que en la oralidad el niño tiene que crear sus propias imágenes del cuento que está oyendo<sup>158</sup>

Cierto es que iguales conclusiones pueden afirmarse respecto a las personas adultas tratándose del mismo proceso oral y de las mismas características de especie (si bien con más años). Enseñar a imaginar dice él, es enseñar a relacionar y relacionar tiene que ver con la vida, no

<sup>157</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 56.

<sup>158</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p.25.

solo con el arte y la literatura. Sino también con el desarrollo de la técnica y la ciencia. El desarrollo de la imaginación esta relacionado con la creatividad y la creatividad está directamente vinculada con el progreso, con la calidad de vida<sup>159</sup>. Ciertamente, la escritura y la literatura también promueven estos procesos, solo que la oralidad tiene una ventaja que aumenta la posibilidad de invención, reinvención e imaginación ya que “el texto oral transmitido por la memoria invisible, alterable, facilita con el empleo de la viva voz, que el lenguaje use su papel creativo, ofreciendo un conjunto de mensajes culturalmente válidos”<sup>160</sup>.

En otro sentido, un investigador de la oralidad en México expone y defiende el papel creativo de la oralidad, a partir de su estudio sobre la narración de cuentos en una región de su país, manifestando que “la narración oral inventa acontecimientos a partir de los hechos dispersos, de las experiencias discordantes, de los jirones de recuerdos de distintos sujetos. La invención de lo fragmentario hace adivinable una promesa de continuidad del vinculo”<sup>161</sup> Ya no se trata en este caso de un acto individual imaginativo, si no más bien de un proceso social en donde la narración oral funciona como elemento de cohesión social a partir de la “creación” de relatos orales hechos con los “pedazos” de las características diversas de una comunidad determinada. Y si tenemos en cuenta que la figuración del hombre y mujer van representando el mundo que los rodea para comprenderlo, vemos su importancia acerca de que es lo que nos representamos y cual es el sentido que toma en la sociedad.

### 1.3 Práctica y Técnica de la Narración oral

Para ahondarse en este punto de estudio es necesario tener en cuenta una diferenciación: un cuento no es lo mismo que un cuento narrado oralmente. Sin lugar a dudas existe una evidente relación que puede sustentarse desde muchas orillas, pues la segunda tiene como buena fuente para su ejercicio de la primera, pero lo que si debe quedar claro es que una cosa es el cuento como producto cultural y por su parte la narración es el ejercicio o practica artística de la primera en la mayoría de los casos, pues en otros se narran oralmente mitos, leyendas, películas, anécdotas u otras formas orales. Mas sin embargo es importante un

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p.137.

<sup>160</sup> PULIDO, Belkys. La narración oral escenita al servicio del trabajo cultural comunitario. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 89.

<sup>161</sup> MIER, Raymundo. El apego a lo efímero. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 68.

conocimiento del cuento y su funcionamiento para poder tener mayor claridad a la hora de hablar de narración oral.

### 1.3.1 Sobre el funcionamiento del cuento

El cuento no es una manifestación exclusiva de la oralidad. Pero el cuento narrado oralmente sí que es una de sus máximas expresiones porque en él se ven claramente evidenciados los elementos vistos de esta, además que la dinámica de la misma y todas sus potencialidades cobran vida, ya que cualquier cuento oral lleva implícitos tres tipos de códigos en consonancia con las características vistas así;

(...) la visión del mundo y de la sociedad expresada en los cuentos se manifiesta por medio de tres sistemas de códigos, un código narrativo, por el cual se reconocen las estructuras del relato, un código simbólico, que utiliza datos de la realidad material para transmitir un mensaje gracias a la red de correspondencias establecida por la cultura, un código estilístico que hace pasar el mensaje a través de procedimientos lingüísticos de entonación y gestuales (...)<sup>162</sup>

Dentro del código narrativo encontramos el término de relato. El cuento proviene como género del relato, pues cuando se cuenta un cuento ante todo se relata; “el verbo relatar implica la presencia de una persona que habla y de uno o varios lectores u oyentes. En cierto sentido se puede afirmar que un relato, que un cuento no es un soliloquio”<sup>163</sup>. Una definición de relato puede ser la siguiente:

en lingüística el nombre dado (por oposición a discurso) a un tipo de enunciado de carácter objetivo, que relata hechos pasados, y que se distingue por la ausencia del sujeto que habla, el empleo de la tercera persona y el del pretérito indefinido o del imperfecto<sup>164</sup>

Desde la concepción del cuento como relato los cuentos orales serían “(.) relatos objetivos, si bien sería quizá más exacto decir no líricos. El que habla no se confiesa ni expone su estado de ánimo”<sup>165</sup>. Así mismo, como los relatos, los cuentos conllevan una serie de características, entre las que los investigadores y autores de distintas disciplinas resaltan su cualidad de cerrado y su tiempo pasado, lineal-cronológico e indeterminado.

<sup>162</sup> GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 18.

<sup>163</sup> *Idem.*

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 19.

Del cuento oral también puede decirse que es acción, pero no acción representada sino sugerida, como se verá más adelante. “Cualquier relato oral, sin embargo, se sustenta en los hechos, en lo que ocurre; así pues, un cuento es una sucesión ininterrumpida de acciones. Estas acciones son el esqueleto de la narración (...)”<sup>166</sup>, pero no cualquier tipo de acción sino de una acción transformadora pues el destino de los personajes siempre se ve afectado, siempre cambia, de ahí el importante valor relativista y transformador de los cuentos orales;

la acción de un relato se cifra en lo que hacen y les ocurre a los personajes (..) sus comportamientos suelen ser lineales, a veces incluso esquemáticos, sin abundar en la descripción de estados de ánimo (..) los personajes son pocos, únicamente los necesarios, y están muy bien definidos. Como consecuencia de la acción nunca vuelven a ser los mismos. Un cuento siempre es el relato de una transformación<sup>167</sup>

En igual sentido, Garzón Céspedes afirma que el cuento como género es acción<sup>168</sup>. Una acción que expresa algo, y donde confluyen argumentos que refuerzan sus partes, lo que lo carga de verdad. Pero acción que oralmente se materializa con la evocación y la sugerencia. Acción que se evoca, en acción que se sugiere, se comunica y se comparte. En lo que concierne al esqueleto o estructura del cuento oral Estrella Ortiz, narradora y estudiosa del tema de los cuentos afirma:

las historias orales tienen un principio, un desarrollo y un final. Es la conocida fórmula clásica del planteamiento, nudo y desenlace. En el inicio queda expuesto el escenario de la historia en tiempo, lugar y personaje (...) luego nos falta decir cual es su problema o anhelo y habremos comenzado la historia. La resolución de todas las cuestiones iniciadas, con sus obstáculos y aventuras consiguientes, constituye el grueso del relato. Al final se llega a un punto en el que estos asuntos se solucionan, se aplazan, se reinician o cambian definitivamente de rumbo<sup>169</sup>

Dentro de las características del cuento podemos señalar que plantea uno o varios temas. Además el cuento oral implica la sugerencia de un personaje o personajes, diálogos, un tiempo de realización, descripciones sin caer en la determinación absoluta, un espacio, ambiente o impresión, ritmo de los sucesos, una duración que en la oralidad es el tiempo físico al decir el cuento. Los cuentos narrados oralmente tienen como unidad de acción el suceso. Un cuento se forma de varios sucesos. Ortiz reconoce también como elementos o características del cuento oral la intriga generada por un conflicto inicial, advirtiendo que este

<sup>166</sup> ORTIZ, Estrella. Contar con los cuentos. Guadalajara. Editorial Palabras del candil. 2009, p. 23

<sup>167</sup> *Ibidem*, p.25.

<sup>168</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Del cuento, al genero del cuento relámpago. Disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/FranciscoGarzoncespedesdelcuentoalgenerodelcuentorelampago.pdf>.  
Accesado en 12/06/2009.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 23.



concepto en el tema del cuento oral se ve materializado con alguna oposición, obstáculo o carencia ante el cual el personaje héroe se debe enfrentar y solucionar. Otro de esos elementos es la presencia de números:

(...)estos elementos acompañados y de repetición llevan implícito un cierto valor numérico (...) Los números buscan y consiguen una reducción considerable del caos, son la abstracción de la poética y expresan el sentido profundo de la fórmula rítmica y mágica que es un relato. El número 1 como génesis, el 2, en la idea de pareja, sugiere la complementación y comunicación. El número 3 es una constante en muchos relatos: los tres hermanos, tres pruebas, tres los intentos para conseguir lo que se desea (...). en la mayoría de los cuentos donde aparece el 3 encontramos el número 4 como salida creativa o cierre de la trama; este último remarca la idea de lo completo, la perfección de la trinidad, la cuadratura del círculo. El número 7 es mágico y alquímico por excelencia y marca en muchas tradiciones los ciclos renovadores. Los números 40 como extensión del 4, y 1001 son símbolos de lo incontable y tienen valor genérico de muchos<sup>170</sup>

Otra de las especiales características del cuento oral es la presencia de diferentes tipos de fórmulas que cumplen funciones particulares. Dentro de ellas encontramos, por ejemplo, las fórmulas de apertura o final;

Estas fórmulas consisten en trasladar los acontecimientos a una época muy lejana que no tiene ninguna relación con las coordenadas actuales, es decir, predisponen a los oyentes para admitir que lo que se les va a contar no pertenece ni al aquí ni al ahora que ellos conocen. (...). La impresión espacio-temporal, el anonimato de los protagonistas, la carencia de descripciones detalladas de ambientes y paisajes y las formas verbales contribuyen a crear el efecto deseado en los oyentes. Bruno Bettelheim afirma a este propósito que “la deliberada vaguedad de los comienzos de estos cuentos simboliza el abandono del mundo concreto, de la realidad cotidiana. Mientras que el «hace mucho tiempo» supone que vamos a aprender cosas de tiempos remotos; son las oscuras cuevas, los viejos castillos, los bosques impenetrables o las habitaciones cerradas en las que está prohibida la entrada, los que nos sugieren que algo oculto va a sernos revelado<sup>171</sup>

Otras fórmulas de inicio o final intentan crear una atmósfera esotérica, ritual o mística en el acto de narración del cuento oral, dependiendo de la cultura y el lugar en donde se celebre tal acto. O, en otros casos, intentan predisponer al emisor del cuento para los objetivos que se persigue ante tal acto narrativo. Existen otras fórmulas en el transcurso del cuento oral que tienen fines más comunes al código estilístico, del cual se hablaba en párrafos anteriores. Se refiere acá a la presencia de poemas, juegos cancioneros o eventos participativos en medio del cuento oral

<sup>170</sup> ORTIZ, Estrella. *Opus cit.* p. 30

<sup>171</sup> JOINIKI, Khemais. Las fórmulas de apertura y de clausura en los cuentos populares magrebíes y españoles. Revista Electrónica de Culturas Populares 2. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/joinini.pdf>. Consultado el 08/08/11.

estos poemitas, cancioncillas o enigmas tienen con bastante frecuencia la función de relajar la tensión dramática antes de que vuelva a reanudarse; desempeñan también un papel propiamente poético en la medida en que introducen elementos fonéticos diferentes y cuyo valor depende más de su sonoridad que de su sentido. Es todo el misterio sonoro de las formulas mágicas y otros abracadabras<sup>172</sup>

Por otra parte, una de las categorías del cuento oral es el cuento popular o folklórico. Debido a la amplia y muy variada gama de estudios y conclusiones acerca de su investigación, es de reconocer su gran valor como producto cultural y como manifestación viva, vigente y eficaz de oralidad, presente en todas las culturas y todos los tiempos. De ahí que esta parte del estudio se concentre en ampliar su conocimiento sin detrimento de los cuentos orales que previenen de otras fuentes. Dicho esto se puede definir este tipo de cuentos como “(...) una narración transmitida principalmente por vía oral, perteneciente al patrimonio colectivo. Estructuralmente es una narración continuada y de intriga que ha de resolver un conflicto (en esto se distingue de la leyenda) (...)”<sup>173</sup>. Celso Lara Figueroa, estudioso de los cuentos folklóricos en su país, Guatemala, reconoce en estos las siguientes características de lo que el llama el cuento popular<sup>174</sup>

1. Los personajes del cuento son poco numerosos: el héroe, el diablo, la mujer, etc., encarnan más bien un principio ético, de comportamiento práctico.
2. Un elemento propio del cuento popular es la ambigüedad y versatilidad de la sustancia especial y del desplazamiento natural, así como sus restricciones a través de distintos planos: realidad-no realidad. Ejemplo: infierno- tierra- cielo.
3. Los acontecimientos, por su parte, aparecen en el cuento como resultado del encadenamiento o acumulación de un grupo de tipos y motivos.
4. El cuento-tipo ideal, que se conserva en la tradición, toma las características propias que el narrador o cuentero le otorga. Es decir, la versión del cuento se estructura en el momento en que es narrado.

<sup>172</sup> GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Editorial Pirene. Barcelona, 1988, p. 234.

<sup>173</sup> ALMODÓVAR RODRÍGUEZ, Antonio. Cuentos al amor de la lumbre. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/descargas/guias/cuentos-al-amor-de-la-lumbre.pdf>. Accesado en 10/08/11.

<sup>174</sup> LARA FIGUEROA, Celso A. Los cuentos de nunca acabar en la tradición oral guatemalteca. Revista Oralidad 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

5. En el cuento oral hay ausencia total de descripciones. No obstante, en Guatemala, en la costa sur (Escuintla), en el oriente (El Progreso y Zacapa) y occidente (Huehuetenango), la calidad de los cuenteros los conduce a formular una prolija descripción de personajes y paisajes, que proporciona al cuento una sensación más agradable, profunda, serena y amena.
6. El adjetivo se utiliza para contrastar las oposiciones en el cuento, tanto morales como materiales. El héroe es bueno o malo. Se es pobre o se es rico. No hay términos medios.
7. Predomina la acción, pero una acción subordinante, regulada por la casualidad de los motivos.
8. Se conservan los planos real del autor del cuento (en este caso la tradición oral) y ficticio de las figuras. En Guatemala conocemos a cuenteros quienes, en ocasiones, remplazan al héroe del cuento (egomorfismo).

Antonio Rodríguez Almodóvar, reconocido escritor e investigador español, quien ha dedicado buena parte de su vida a la investigación y estudio del cuento popular, reconoce tres clases o tipos de éste, tal y como se pueden ver en el siguiente cuadro

Nombre del cuento	Definición
Cuento maravilloso	son cuentos populares donde suceden hechos fantásticos, fuera de toda realidad verosímil. En el desarrollo de la intriga es esencial la intervención de un objeto mágico que ha de ser entregado al héroe por un donante y que le prestará ayuda para resolver el conflicto en momentos cruciales
Cuentos de costumbre	son aquellos cuentos donde la fantasía inverosímil ha desaparecido, o de la que sólo restan elementos sueltos, y construyen la “realidad verosímil” (por supuesto, sólo una praxis denotativa), hacia el discurso crítico-moral colectivo
Cuentos de animales	son cuentos populares donde los animales hablan y se comportan como si fueran personas (...). Ejemplifican, casi siempre a través del humor o el disparate, la superioridad o inteligencia en la lucha por la vida, o el triunfo del humilde sobre el fuerte

**Cuadro 1.4 Clasificación y definición de cuentos populares.** Fuente: Rodríguez Almodóvar, Antonio. El texto Infinito. Madrid. Editorial Fundación German Sánchez Ruipérez, 2004

### 1.3.2 Una propuesta teórica y técnica para la narración oral de cuentos

Esta propuesta tiene la virtud de tener en cuenta y conjugar los presupuestos, características y elementos potenciales de la oralidad como proceso comunicador que se ha desarrollado en los

puntos anteriores. Sumado a ello cuenta con el incuestionable sello del saber – hacer de un reconocido narrador oral escénico e investigador igualmente ya referenciado, como lo es Francisco Garzón Céspedes. Él conduce a sus postulados desde una esquematización de la oralidad empezando por su definición, que ya se ha expuesto anteriormente, según la cual la oralidad tiene unas formas o clases y una de ellas es la oralidad artística, como categoría general comunicadora artística. Esta es “el proceso de comunicación oral artístico entre el artista oral (poeta oral, narrador oral artístico) y el público interlocutor”<sup>175</sup>. La oralidad narradora artística prototípica es la narración oral artística y su prototipo general es el cuentero comunitario o de la tribu.

Según esta estructura existen tres tipos sociedades desde el punto de vista de la mediación. En ese orden de ideas existen también tres tipos de narración oral artística y tres prototipos de narradores orales artísticos. Éstas son:

Tipo de Sociedad	Tipo de Narración oral artística presente	Prototipo de narrador
Sociedades de oralidad primaria	Narración oral tradicional o comunitaria.	Cuentero comunitario o de la tribu (Artista oral intuitivo).
Sociedades de escritura:	Narración oral para/con niños de la corriente escandinava.	Contador de cuentos para/con niños en las bibliotecas y en las aulas. (Artista oral no escénico).
Sociedades de escritura y medios audiovisuales (llamadas de oralidad secundaria)	Narración oral escénica <sup>176</sup>	Narrador oral escénico

**Cuadro 1.5 Tipos de sociedad, narración y narrador.** Fuente: Garzón Céspedes, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Argentina: Ciudad Gótica Ed. 2006.

### 1.3.2.1 La narración oral tradicional y el cuentero de la tribu o comunitario

Este tipo de narración oral es atribuido a las sociedades de oralidad primaria (que existentes aún) o aquellas comunidades que dadas sus peculiares características culturales y el deficiente

<sup>175</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Argentina: Ciudad Gótica Ed. 2006. p. 165.

<sup>176</sup> Cabe anotar que con el paso del tiempo Garzón Céspedes a anotado que el correcto y congruente concepto de esta forma de narración ha debido ser Oralidad Narradora Artística Escénica por tratarse ante todo de oralidad lo esencial que narra, pero el termino narración oral escénica ya es de común referencia en este ámbito investigativo y practico por lo que en este trabajo se denominara así.

acceso a otras formas de mediación, aún continúan ejerciendo total o mayoritariamente la oralidad como forma de mediación social. Mario Vargas Llosa reconoce que

tan antigua como el lenguaje debe ser esta propensión, la de contar y escuchar cuentos, que en todas las culturas aparece y a todas colorea con un matiz propio. Se trata de una necesidad antes que de una mera diversión. Una necesidad que tiene que ver sin duda con la más humana (y la más imposible) de las vocaciones; la de salir de si mismo y de la realidad como la de vivir vidas distintas a la propia<sup>177</sup>

Se refiere a los pueblos indígenas, tribales, étnicos en general y algunas comunidades rurales, así como a las figuras desaparecidas de otras épocas, personajes como “el chamán” (hechiceros, brujos o adivinos, principalmente del Asia septentrional, y por extensión todos los similares de las sociedades primitivas), el “cuentero” (América), el aedo en Grecia, el juglar en Francia, el griot en África, el bardo en Inglaterra, el fabulador en Arabia, el trovadores España<sup>178</sup> Garzón Céspedes dice que:

El cuentero comunitario surge en sociedades donde la oralidad es absoluta o aún predominante, y además de continuar vivo en éstas, también está presente en zonas rurales, o marginales, de nuestras sociedades de oralidad secundaria. Él, en las sociedades de oralidad primaria, cuenta con toda la comunidad y especialmente con los adultos. Los niños y adolescentes están allí. Él es importante, porque influye en todos y todos lo influyen, porque la comunidad se encuentra en el encuentro con su cuentero, con el que comparte valores comunes<sup>179</sup>

El cuentero comunitario o de la tribu es el tipo idóneo (en términos de Weber), el exponente típico de las sociedades de la oralidad primaria, al igual que el autor es el tipo de la mediación de la escritura. Esta mediación oral la realiza mediante la estructura del mito y la leyenda que son las más eficaces e idóneas para este tipo de sociedades exclusivas o fuertemente orales sin que ello implique su funcionalidad en las demás. “El mito y la leyenda responden a otra poética, a otro tiempo escénico”<sup>180</sup> Mediante ellos es que asume las funciones y cumple con las finalidades propias que su rol le demanda dentro de estos contextos. Es posible diferenciar funcionalidades u objetivos de protección y conservación de la naturaleza y el entorno de su comunidad ya que él mediante sus relatos era el sustento de la relación armónica con la naturaleza, protector de lugares sagrados y preservador de la voz de los viejos y los dioses en este sentido.

<sup>177</sup> ARGUETA, Germán. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 15.

<sup>178</sup> THIRION, Viviane. Una mirada hacia la temporalidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p.154.

<sup>179</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 29.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 25

Garzón Céspedes ilustra cómo cumplía una doble función. Por un lado la de fabulador o artista oral y la de contador de historias a modo de testificante, recopilador o historiador oral. En el primer sentido Katerint Dunlap, producto de sus investigaciones, asevera que en el periodo nómada el cuentero tenía un sitio entre los dioses y los hombres dentro del imaginario mítico de las comunidades. Era una de las dos figuras más importantes de la comunidad junto con el líder guerrero, ya que en las noches después de las jornadas todos se sentaban en torno suyo y al fuego para ser entretenidos por este<sup>181</sup>. En el otro sentido, el cuentero en estas sociedades contribuye a reinventar creadoramente la realidad, como una especie de cronista mediante la narración y también transmitía los sucesos que conformaban el mundo de la comunidad, el pasado y el presente.

Además de estas funciones preservacionistas, naturalistas, recreativas, de divertimento e históricas, se suma otra función pedagógica. Dunlap dice que, cuando llegó la época del pastoreo en las comunidades, el cuentero fue el encargado de instruir a la juventud y el custodio de la tradición de la tribu, además de la transmisión y enseñanza a los nuevos de los mitos de la naturaleza. “Los cuenteros y su práctica milenaria, de una u otra manera, continúan existiendo, la oralidad, como todo lo que es en movimiento, se transforma, lo que es en verdad valioso difícilmente desaparece, cuando más lo que casi siempre ocurre es que evoluciona y o cambia de medio<sup>182</sup>

### 1.3.2.2 La narración oral de la corriente escandinava y el Cuentacuentos

La nominación de este apartado plantea de inicio dos interrogantes en cuanto al significado de dos de las palabras utilizadas. “Cuentacuentos” fue el término con el que los narradores de esta corriente bautizaron a su propuesta. Y en segundo punto la delimitación geográfica, ya que es en los países escandinavos en donde comienza a desarrollarse a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Sus principales teóricos son autores de estos países escandinavos y algunos norteamericanos e ingleses quienes desarrollaron una metodología para seleccionar un cuento, montarlo y

<sup>181</sup> DUNLAP, Katerint, apud GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p. 33.

<sup>182</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p.30.

presentarlo al público. Quizás el principal y más relevante logro de esta corriente fue la definición de su ejercicio como un arte, lo que conlleva a una significación especial. Su prototipo narrativo es el cuentero familiar (a pesar de que ellos dicen tener el cuentero comunitario como tal) ya que su desarrollo así lo evidencia, lo cual en la apreciación de Garzón Céspedes limita las posibilidades del arte de la narración oral artística<sup>183</sup> por diversas razones que se pueden deducir de las siguientes líneas.

La narración oral artística de la corriente escandinava se enmarca dentro de esta sociedad de escritura ya que su circunstancia es escrita, puesto que la mayoría de sus fuentes, por no decir de manera exclusiva, son la literatura infantil. Este narrador oral artístico surge a partir de iniciativas de bibliotecarios, maestros y colectivos similares de trabajo con niños y niñas en el proyecto de "La Hora del Cuento"<sup>184</sup>. Los elementos orales que utilizan son los elementos verbales casi exclusivamente sin aprovechar los recursos vocales y corporales, lo que los llevo denominar a este arte "el arte de la palabra". La imagen clásica para identificar a esta corriente es la del Cuentacuentos sentado en una silla, en medio de la biblioteca rodeado de niños y niñas mientras éste, con ayuda de un libro sobre sus manos, les lee un cuento y alterna la lectura con la narración. Según su concepción, quienes debían formarse en este arte eran los propios maestros de escuela, los bibliotecarios y escritores para niños entre otros sujetos similares, ésto principalmente porque los fines que perseguían fueron condicionados mayoritariamente a la "promoción de la lectura o de la educación desde una concepción utilitaria"<sup>185</sup>. Su público se "circunscribió a contar oralmente sólo con el niño, dejando fuera al adulto o no considerándolo como tal al contar"<sup>186</sup> realizándolo por costumbre una hora a la semana en la biblioteca o aula (espacios no escénicos) en el marco de la referida "Hora del cuento".

### 1.3.2.3 La narración oral escénica y el narrador oral escénico (NOE)

Esta es la propuesta del narrador oral artístico para las sociedades de escritura y medios audiovisuales. Una propuesta desarrollada y sustentada por Francisco Garzón Céspedes recuperando y revalorizando la practica del cuentero comunitario o de la tribu, tomando algunos elementos técnicos de los narradores de la corriente escandinava, nutriéndose de sus

---

<sup>183</sup> *Ibidem.*, p. 57

<sup>184</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 30.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.57.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p.30.

investigaciones en el tema de la oralidad y la comunicación y sistematizando sobre sus conclusiones, su saber hacer como narrador oral artístico por más de cuatro décadas. La definición que se pretende esbozar implica una pluralidad de elementos dependiendo del criterio con que se quiera abordar:

Desde la oralidad: “La narración oral escénica es el arte contemporáneo de la palabra, la voz y el gesto vivos entendido como oralidad y como oralidad artística y más específicamente como oralidad artística escénica centrada en procesos orales que narran”<sup>187</sup>

Desde la comunicación: La NOE es una conducta expresiva comunicadora del ser humano transformada en arte, que tiene su origen en el dimensionamiento de la conversación interpersonal. Se trata de

(..) un acto de comunicación, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, con el público (considerado un interlocutor) y no para el público, inicia un proceso de interacción en el cual emite un mensaje y recibe respuesta, por lo que no sólo informa sino que comunica, pues influye y es influido de inmediato, en el instante mismo de narrar<sup>188</sup>

Desde la narración oral: La NOE es la renovación y dimensión contemporánea del antiguo arte de contar cuentos

Desde los procesos artísticos: “La narración oral como proceso artístico es una conversación dimensionada entre el narrador oral escénico y el público interlocutor”<sup>189</sup>.

Desde la clasificación de las artes: La fundación de un nuevo arte oral comunicador y escénico. Es desde la escena la fundación de un nuevo arte oral escénico comunicador por excelencia porque por primera vez el antiguo arte de contar cuentos oralmente es comprendido, definido y asumido en sus posibilidades orales escénicas y no solo en sus posibilidades orales artísticas; dice su teórico<sup>190</sup>. Así pues, es menester arribar a la siguiente definición de Francisco Garzón Céspedes que condensa lo dicho y explicado hasta ahora:

---

<sup>187</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Argentina: Ciudad Gótica Ed. 2006. p. 141.

<sup>188</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Definiciones de la narración oral. Disponible en: <http://ciinoe.blogspot.com/2008/08/francisco-garzn-cspedes-cubaespaa.html>. Accedido en 10/06/2009.

<sup>189</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 84.

<sup>190</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Argentina: Ciudad Gótica Ed. 2006. p. 143.



La narración oral escénica (..) es el arte contemporáneo de la palabra, la voz y el gesto vivos entendido como oralidad, y como oralidad artística. Y más estrictamente como oralidad artística escénica centrada en procesos comunicadores orales que narran; y donde lo escénico no lo es en sí; ni es lo escénico estrictamente teatral, sino aquello de lo escénico general que integrado a lo oral, permita que lo oral artístico tenga una mayor magnitud, precisión, belleza, novedad, riesgo, entre otros valores del arte; y que lo tenga en circunstancias artísticas orales escénicas, en espacios escénicos, y con interlocutores que son público interlocutor<sup>191</sup>

De un texto, denominado definiciones de la narración oral<sup>192</sup> (categoría que incluye al NOE), podemos extraer características contundentes y por demás cargadas de una emotividad y una belleza singular: la narración oral es un ejercicio poético presente en todas las culturas, es el arte del cuentero de todos los tiempos, del Cuentacuentos, del narrador oral escénico, es un arte vivo, un acto de hipnosis alternativa, de ensoñación, de imaginación, comunión, sabiduría, estimulación, es una fiesta popular, una provocación, una conmemoración, un acto de humildad, de indefensión, sencillez, transparencia, equilibrio; un acto en el espacio, de audacia, de belleza, de indagación, lealtad, de justicia, de pureza, de libertad, de significación, solidaridad, amistad y de amor.

A diferencia del narrador oral artístico de la corriente escandinava la narración oral escénica busca la consolidación de un narrador oral artístico formado entre las personas de diversos oficios y profesiones, con un manejo de la oralidad haciendo equilibrio entre lo verbal, lo vocal y lo corporal, capaz de narrar oral escénicamente con todos los públicos (infantiles, adolescentes y adultos) y en cualquier espacio, desde los grandes escenarios hasta los espacios no convencionales o comunitarios, utilizando todas las fuentes posibles desde la reinvención de las tradiciones orales hasta la literatura contemporánea y un narrador como revalorización, renovación y dimensión contemporánea del cuentero comunitario o de la tribu.

Esta renovación y nueva dimensión sin embargo implica una adaptación estructural de varios aspectos, entre ellos la del “que se narra” puesto que la estructura del mito o la leyenda tal y cual como la utilizaban los cuenteros comunitarios o de la tribu no es en todos los casos la mas idónea. En nuestras sociedades de medios audiovisuales, aquella es la estructura del cuento. Cuando se narra oralmente teniendo esa estructura como respaldo de inmediato se logra una comunicación más rápida, más profunda, más eficaz. El público se reconoce en una estructura que tiene que ver con el ritmo y con los modos de nuestras sociedades.

<sup>191</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 190.

<sup>192</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p. 12.

### 1.3.3 Apuntes sobre la técnica de la narración oral escénica

Una de las principales virtudes de la propuesta del narrador oral escénico para nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales de Garzón Céspedes, es que teóricamente los presupuestos de esta propuesta se encuentran en consonancia con el conocimiento profundo acerca de la oralidad y la comunicación. Sumado a ello la cuestión técnica, el “¿Cómo hacerlo?” va en el mismo sentido. Sin ánimo de profundización en este trabajo se exponen someramente algunos de los aspectos técnicos que hay que tener en cuenta en ese sentido<sup>193</sup>, como una muestra de ello y sobre todo de la congruencia que existe para potenciar a la narración oral escénica como una forma de reivindicar los derechos humanos y la dignidad.

En primer lugar es importante tener en cuenta que, recordando que la oralidad es la de su contexto social, el narrador oral artístico tiene desde siempre una fuerte correspondencia con él, lo que debe ser una premisa del narrador oral contemporáneo. Para fijar ello Garzón Céspedes define y enumera las cinco personalidades de los procesos orales: la personalidad de lo que se dice oralmente, de quien lo dice, de quien lo escucha, del sitio físico en donde se dice, comunica, comparte, y la circunstancia en la que se inscribe toda esa interconexión e intercambio que es la oralidad<sup>194</sup>. A partir de ello esboza su cuerpo técnico así:

Es necesaria la formación teórica de quienes vean en la narración oral escénica una posibilidad, ya que el desconocimiento del sentido, significados, procesos y características de la oralidad y la comunicación puede llegar a incurrir en errores que subestimen sus potencialidades.

Garzón Céspedes afirma que es necesario conocer el posible público interlocutor de cada ocasión, su promedio de edad, de sexo, nivel educativo, idiosincrasia, valores éticos y estéticos, sus intereses, sus conflictos, sus circunstancias. Conocer el posible espacio escénico de narración y la posible circunstancia de la misma con miras a detectar las posibles interferencias en la comunicación con él y poder neutralizarlas.

---

<sup>193</sup> Si se desea la profundización y el desarrollo de lo que aquí simplemente está enunciado puede irse a la fuente bibliográfica pertinente.

<sup>194</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p. 86.

Así mismo, conocer y seleccionar cuidadosamente el cuento a narrar. La selección del cuento debe considerar al propio narrador como al público posible. En relación con el narrador deben cumplirse al menos tres condiciones: 1) motivación que provoca el cuento por su diversión, emoción, enseñanza, reflexión, 2) que pueda asumir el cuento para reinventarlo como propio desde lo verbal, vocal y gestual y 3) la urgencia y posibilidad de contarle con ese público. En relación con el público es importante considerar: 1) lo verbal, ya que el lenguaje debe ser sencillo, directo, sugerente y bello, 2) el tema, argumento, mensaje. “Se trata de ser cuidadoso, respetuoso, hábil en el mejor sentido para coayudar en el crecimiento y/o enriquecimiento y/o transformación de ese público al divertirlo, emocionarlo, enseñarle, inquietarlo o hacerlo reflexionar con ese cuento”<sup>195</sup> 3) la estructura, puesto que debe ser progresiva, expectante, coherente y 4) la duración, esto siempre en consonancia con las personalidades del acto oral narrativo comunicador.

Igualmente, interiorizar el cuento que será narrado y conjugar el proceso de selección y conocimiento del cuento (desde la manera tocante a la comunicación oral), con el análisis de juicios y procedimientos orales escénicos.

Es una exigencia fijar la cadena de sucesos elegida, elegir la verbalidad utilizada en el cuento, visualizar internamente de acuerdo a las propias imágenes las imágenes del cuento, incorporar y ejercitar lo verbal en todas sus dimensiones (las leyes gramaticales), incorporar y ejercitar lo vocal en todas sus dimensiones reinventándolo cada vez (timbre, matiz, entonación, tonalidad, ritmo, volumen, proyección, dicción), incorporar y ejercitar lo no verbal en todas sus dimensiones con la reinención correspondiente (lenguaje de la mirada, mímico, gestual, de la postura, movimientos y desplazamientos, proximidad, tacto, vestuario y otros lenguajes no verbales).

Otras cuestiones técnicas no menos importantes son la visualización del cuento y del propio narrador oral escénico, la utilización de la tercera persona por ser propia del género cuento, la inclusión de la conversación personal para la introducción de los espectáculos, un uso del vestuario que neutralice cualquier interferencia que distraiga al interlocutor o represente

---

<sup>195</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p. 47.

acción (recomienda el blanco o negro), la no utilización de personaje narrador u objetos cualesquiera por ser ájenos a procesos eminentemente orales y un repertorio variado.

Si bien la propuesta del narrador oral escénico se constituye como la mas consecuente y coherente con respecto a la oralidad, su dinámica, características y elementos potencialmente críticos, además de encontrarse más desarrollada y sustentada teórica y técnicamente; existen otras modalidades de narración oral en las que algunas de ellas renuncian o se distan de ser manifestaciones de verdadera oralidad. Éstas son el Personaje Narrador donde se cuenta historias en primera persona a través de un personaje creado y el Cuento Teatralizado, donde se narra y se teatraliza el cuento

#### 1.3.4 Sobre el repertorio de los narradores orales escénicos

Cinco son las fuentes fundamentales que Garzón Céspedes resalta para el elemento verbal de la narración oral escénica: las fuentes literarias, las fuentes tradicionales (las tradiciones orales o memorísticas), la propia vida (en especial las anécdotas personales), las fuentes periodísticas, y las fuentes cinematográficas, televisivas o radiales expresivas. Dice:

Los narradores orales escénicos tienen que compartir con su público en cada ocasión y espacio: el aliento, la sensibilidad, las preocupaciones y la crítica de nuestra época. Y la época, y sus conflictos y sus puntos de vista y sus contradicciones está reflejada sobre todo en las fuentes literarias más recientes, en las fuentes periodísticas, en las fuentes expresivas audiovisuales y en la propia vida del narrador oral<sup>196</sup>

Finalmente, resulta más que oportuno hacer hincapié sobre un asunto de importancia a la hora de narrar oralmente un cuento y es el referido a la objetividad de quién lo hace. Existen razones suficientes y lógicas para concluir que tratándose se un producto cultural atravesado por diversas circunstancias económicas, sociales y políticas, el cuento oral resulta afectado por todas ellas, así como quien lo narra, de tal manera que desmentir o negar el carácter político de esta practica cultural seria como desmentir o negar la del cuento mismo. O en palabras de Estrella Ortiz;

(...) ningún relato contado oralmente puede ser objetivo. Es imposible narrar de forma aséptica, estereotipada, sin plasmar en él una opinión. La manera que elegimos para contarlo surge directamente de la interpretación que hacemos de sus hechos y de los que queremos comunicar (..) el enfoque personal del cuento transforma

<sup>196</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 64.

inequívocamente su mensaje, porque los cuentos, todos, tienen como mínimo un mensaje, una esencia que se desprende de él, lo queramos o no” (...)si pretendemos narrar un relato sin dar una opinión, solo obtendremos como resultado un montón de frases con un sentido dudoso, y en nuestro inútil esfuerzo quedara muerta la magia y la vitalidad de la historia<sup>197</sup>

Abordado el conocimiento de las características de la fuente de la expresión de estudio, e identificando cual es el alcance de aquellas que representan posibilidades críticas para los procesos de transformación e intervención social, así como algunos presupuesto filosóficos desde la teoría critica conviene ahondar la parte del marco teórico relativo a las investigaciones alrededor del objeto de estudio, al igual que otras practicas artísticas, en especial el teatro, cuyas similitudes pueden brindar herramientas que adaptadas a la narración oral desembarquen en idénticos objetivos.

---

<sup>197</sup> ORTIZ, Estrella. Contar con los cuentos. Guadalajara. Editorial Palabras del candil, 2009, p. 46.



## **CAPITULO 2: APORTES INVESTIGATIVOS, TEATRALES Y DE ANALISIS PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL.**

### **2.1 Aportes desde la práctica investigativa de los cuentos y la narración oral.**

La búsqueda preliminar del marco teórico arrojó la importancia de temas como la cuestión estructural, histórica cultural, así como la psicológica del cuento, razón por la cual las principales vertientes investigativas en este sentido se encuentran reseñadas a continuación, continuando con la búsqueda de los conceptos que pueden nutrir a la narración oral de un enfoque critico y transformador.

#### **2.1.1 La morfología del cuento**

Antes de comenzar con el despligue de las corrientes y propuestas morfológicas, es conveniente decir que la morfología es la ciencia encargada de la investigación de las partes o componentes de un objeto de estudio para a partir de ello extraer las definiciones, características y conclusiones acerca del mismo. Inicialmente nació como una disciplina al servicio de las ciencias naturales pero su valor como instrumento de estudio también es de importancia considerable para las ciencias sociales y en este caso para el estudio del cuento. Su importancia radica en que el estudio del cuento desde el punto de vista morfológico, permitirá un acercamiento a sus leyes estructurales como presupuesto para conocer sus objetivos, orígenes, influencias, causas, consecuencias y por ende sus posibilidades. De ahí su pertinencia en este momento de avance en el presente estudio para conocer como funciona el cuento internamente y poder aprovechar esas constantes estructurales y ponerlas en función de los derechos humanos.

De muchas y diferentes corrientes y escuelas han sido los morfólogos que han abordado el tema del cuento desde su esqueleto. Algunos han sido olvidados o desplazados por descubrimientos posteriores y mejor aceptados por las comunidades estudiosas, pero sin duda los descubrimientos de aquellos han constituido valiosísimo material y noble labor para los conocimientos a los que se ha alcanzado por las más aceptadas investigaciones. Por ello el recorrido somero (sin pretensiones de interiorizar en cada uno de ellos) por algunos autores que han abordado el tema.

Jean Georges emprendió en 1988 una importante recopilación de material acerca de los cuentos en su libro “El poder de los cuentos”, abordando muchos temas relacionados con este objeto de estudio. Uno de ellos -por supuesto- fue el de la morfología o como él llama “el mecano del cuento”. En esta obra se puede encontrar algunos de esos autores como por el ejemplo Bremond. Este autor plantea que el cuento se divide en lo que él llama acontecimientos, comportamientos o situaciones, que aunque sean materializados por palabras o imágenes en el relato escrito u oral, deben entenderse como acciones que se materializan en el evento comunicativo. Para él, la estructura del cuento debe entenderse de la siguiente manera: “en lugar de que la estructura del relato figure en forma de cadena unilateral, de términos que se suceden según su orden constante, lo imaginaremos como la yuxtaposición de un cierto número de secuencias que se superponen, se traban, se entrecruzan, se anastomosan a la manera de las fibras musculares o los cabos de una trenza”<sup>198</sup> Esta hipótesis de Bremond implica que cada situación o acontecimiento genere la posibilidad de una nueva situación u acontecimiento en lo que él llama el esquema “uno detrás del otro”. Visto por momentos del cuento este tendría esquemáticamente tres: “este esquema descansa efectivamente en tres momentos principales, cada uno de los cuales da lugar a una alternativa: una situación que abre la posibilidad de un comportamiento o de un acontecimiento (...), el paso a la realización de esta virtualidad (por ejemplo el comportamiento que responde a la incitación contenida en la situación que abre); el desenlace de esta acción que cierra el proceso con éxito o fracaso”<sup>199</sup> Ciertamente es que esta propuesta esquemática se encuentra en consonancia con las tres partes del cuento que se veía en el estudio del mismo en el anterior capítulo, al igual que su reconocimiento del motor del cuento a través de la acción que modifica, más sin embargo la yuxtaposición que propone Bremond queda sujeta a variables desconocidas y poco

---

<sup>198</sup> BREMOND, Claude apud GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 124.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 125.



organizadas. Su teoría representa interés por la reafirmación de la teoría de la acción antes que la reflexión en el cuento.

Georges también reseña en su obra recopilatoria a Paulme, relevante investigador de los cuentos de tradición oral africana, desde donde empieza a formular sus hipótesis. Para él toda estructura narrativa implica situaciones diversas y el paso de una situación a otra se da por modificación. Según su postura todo relato está lleno de episodios distinguiendo dos tipos de episodios: “(..) los que describen un estado (de equilibrio o desequilibrio) y los que describen la transición de uno a otro”<sup>200</sup> Paulme realizó una enorme contribución en el estudio de las estructuras de los cuentos africanos concluyendo que existen los siguientes tipos:

Nombre de la estructura	Descripción
1 tipo ascendente	Carencia-mejoramiento-carencia satisfacción
2 tipo Descendente	Situación normal –deterioro-carencia). Cuentos de castigo, cuentos morales.
3 tipo Forma cíclica	Carencia inicial, carencia satisfecha, el héroe no sabe contentarse con lo que tiene, vuelta a la carencia inicial o también situación normal-degradación peligro-peligro- vuelta a lo normal
4 tipo En espiral	Cuentos con pruebas múltiples
5 tipo En espejo	Los actores principales son dos y el cuento se desarrolla en dos partes simétricas. Los héroes emprenden uno tras otro una búsqueda en el transcurso de la cual se ven sometidos a las mismas pruebas, pero sus comportamientos enfrentados conducen a resultados opuestos
6 tipo El reloj de arena.	Los dos personajes parten de situaciones opuestas. No hay más que una intriga y punto central (de ahí la metáfora del reloj de arena) los dos personajes – generalmente el héroe y el antihéroe- crecen, intercambian sus papeles
7 tipo Complejos.	Encadenando tipos e incluyendo unas historias dentro de otras

**Cuadro 2.1 Estructuras narrativas africanas.** Fuente: Paulme, Denise apud por Georges, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene. 1988

En la propuesta morfológica de Paulme es notable su concepto de la modificación, lo cual reafirma el carácter transformador por el que los cuentos implican. Parece ser que esta modificación o cambio en el devenir de las acciones es una constante morfológica que enciende la advertencia acerca de su consideración, sobre todo para identificar cuáles son las

<sup>200</sup> Ibídem, p. 136

acciones o elementos que ella conlleva y utilizarlos en los procesos sociales donde es necesaria una modificación, y aprovechándose de ellos crear cuentos orales en donde esta sea manifiesta. Igualmente su análisis de las estructuras africanas puede representar un modelo de creación de cuentos.

Antonio Rodríguez Almodóvar, otro importante y reconocido estructuralista español, quien investigó la morfología de los cuentos maravillosos españoles, informa en sus amplios estudios de otros autores con hipótesis morfológicas acerca de los cuentos populares y en particular de los cuentos maravillosos. Uno de ellos es Greimas quien afirmaba que a su juicio existían dos tipos de relatos; los que aceptaban el orden existente y los que lo rechazaban. Tomando de base esta afirmación Rodríguez Almodóvar manifestaba que entonces “se puede realizar una interpretación acrónica del cuento según la cual el restablecimiento del contrato, roto en un principio, se corresponde con la reintegración de los valores”<sup>201</sup> Siguiendo con el comentario de Rodríguez Almodóvar respecto a Greimas, se podría decir que si todos los cuentos estuvieran clasificados y estructurados con base en su respeto al orden existente y su relación en el desarrollo del relato mismo, muchos de ellos se escaparían de estas categorizaciones, pues como se ha visto en el anterior capítulo en lo concerniente a las clasificaciones de cuentos populares, muchos de los cuentos ni siquiera tienen la pretensión de restaurar ese contrato u orden establecido, sino que por el contrario su objetivo es burlarse, retarlo y cuestionarlo.

Antes de los grandes y paradigmáticos descubrimientos de Propp, algunos otros folkloristas soviéticos habían realizado labores de clasificación y estudio morfológico de los cuentos populares rusos. Para realizar su estudio el mismo Propp los analiza desmontando sus conclusiones y llegando a las propias. En su obra “La morfología del cuento” se pueden encontrar reseñas acerca de estos trabajos. Uno de esos autores es Veselovski quien afirmaba que el argumento del cuento era un complejo de motivos y que un motivo podía relacionarse con varios argumentos de tal manera que un tema era una serie de motivos. De la siguiente manera el autor definía el concepto motivo: “(..) el motivo es una unidad indescomponible de la narración. Por motivo entiendo la unidad más simple de la narración”<sup>202</sup> De similar

<sup>201</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 121.

<sup>202</sup> VESELOVSKY A.N apud PROPP, Vladimir. Morfología. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, p.25.

manera Bedier se dio en llamar elementos a esas unidades mínimas de la narración definiendo elemento como aquellos valores constantes e iniciales del relato.

Estos autores avanzan en la clarificación estructural del cuento en el sentido de identificar la característica de descomponible del cuento como producto cultural, tal y como los fundamentos de la teoría crítica estipulan. Como se vio, producto de esa descomposición hasta el concepto motivo es que se puede llegar a concebir el cuento como una manifestación cultural compuesta por partes con objetivos específicos, lo cual significa que se puede visibilizar, analizar y cuestionar, así como transformar para otros fines (emancipadores en el caso de este trabajo) ya que reconocer algo como descomponible es el primer paso para poder transformarlo. Ahora bien, en este orden de ideas la premisa de búsqueda y delimitación ahora, sería la de identificar cual es aquella unidad mínima indescomponible.

Esta corriente del motivo como la unidad mínima de la narración y a partir de la cual se estructura el relato no se fue abandonada allí. Volkov también afirmaba que los cuentos se descomponen en motivos. A estos él les atribuía para su esquematización un signo, una letra y una cifra, lo cual permitía encontrar las constantes en el análisis comparativo de los cuentos. Para él los motivos eran “(..) tanto las cualidades de los héroes, como su cantidad, los actos de los protagonistas, los objetos (..)”<sup>203</sup>

Existe también una escuela de análisis estructural psicológica del inconsciente colectivo, desde la teoría de Jung en este sentido. Para Marie-Louise Von Frantz las versiones de los cuentos provienen de ese inconsciente colectivo y es desde esa perspectiva psicológica que deben analizarse estructuralmente. Para ello propone el siguiente método<sup>204</sup>:

- determinar los tiempos y lugares de la acción – señalando con cuidado las formulas de partida
- considerar las *dramatis personae*, los personajes del drama y su número
- delimitar el problema de partida. El que motiva la historia. A diferencia de los formalistas y estructuralistas, para los discípulos de Jung el problema es de orden psicológico
- advertir los altos y bajos de la peripecia

<sup>203</sup> VOLKOV, Nicholas apud PROPP, Vladimir. *Morfología*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, p. 27.

<sup>204</sup> Von FRANTZ, Marie-Louise apud GEORGES, Jean. *El poder de los cuentos*. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 210.

-examinar la naturaleza de los ritos de salida

Esta corriente teórica estructuralista, como puede advertirse, dista mucho de los anteriores autores que consideraban como elemento de análisis las circunstancias materiales, a diferencia de esta en donde las psicológicas son las pertinentes. Puede verse que la propuesta de la autora implica en el fondo un parangón con la estructura triple que parece ser la mas aceptada dentro de la comunidad investigativa (inicio-nudo-desenlace), pero el punto de quiebre se encuentra en que el nudo se configura en psicológico, lo cual puede aceptarse. Sin embargo ha de reconocerse desde un análisis materialista histórico que inclusive las circunstancias psicológicas son producto de estructuras y superestructuras económicas que condicionan las estructuras culturales, sociales, políticas e inclusive sociológicas. Allí radica la importancia y oportunidad de visibilizar y poner en crisis los contextos desde un enfoque crítico teórico, pues el determinar que los conflictos en general y los conflictos de los cuentos como reflejo de la realidad social, son de índole mental, interna y personal es, en primera medida negar el contexto y la afectación que ejerce sobre los fenómenos sociales y productos culturales y restar responsabilidad a quienes alteran esos contextos en pro de sus propios intereses. Se ha de ser conciente que el cuento es un producto cultural, que como tal esta afectado y determinado por un contexto y que en él se encuentran las claves de su interpretación y sentido. Si se sustenta que los conflictos son de índole psicología, será porque esas estructuras psicológicas han sido afectadas por el contexto.

Este recorrido por diferentes posturas tiene un paradigma especial en el estructuralismo de los cuentos populares y en particular de los cuentos maravillosos. Se trata de Vladimir Propp, de escuela marxista y dialéctica que en su obra “La morfología del cuento” desarrolla su teoría de la función, como unidad mínima y constante de toda narración. Propp se encarga de cuestionar con contundentes argumentos las propuestas de sus predecesores rusos y a partir del estudio de aproximadamente 100 cuentos maravillosos rusos formula sus hipótesis y conclusiones que han servido de presupuesto para la investigación de los cuentos populares en general.

Propp comienza por justificar su trabajo desde la necesidad de que todo estudio histórico necesita del estudio estructural como punto de partida, ya que en su parecer las legalidades formales determinan las legalidades históricas, refiriéndose no a la legalidad como institución jurídica positiva, sino más bien como norma o constante en el objeto de estudio.

La primera de las afirmaciones de Propp es que los cuentos que estudia tienen unos valores constantes. Se da cuenta también que en esos relatos los nombres, las motivaciones, los personajes cambian, pero no esas constantes. Su primera pregunta entonces es ¿qué hacen los personajes? De esta manera entonces emprende el estudio a partir de las funciones que los personajes tienen en los cuentos en relación con la intriga. Para definir esas funciones el mismo Propp proporciona algunas pistas:

para ello hay que definir las funciones (...) En primer lugar no se debe tener en cuenta el personaje ejecutante. En la mayor parte de los casos, se designará por medio de un sustantivo que exprese la acción (prohibición, interrogación, huida, etc.). Luego la acción no puede ser definida fuera de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo de la intriga<sup>205</sup>

Así pues “por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”<sup>206</sup> y estas acciones de esos personajes son las que conforman la cadena de sucesos o estructura del cuento, cuyo contenido gramaticalmente puede enunciarse en frases cortas en donde el predicado, es decir la acción, son las funciones y los sujetos, complementos y demás partes de la oración son los demás elementos de este y los que definen el argumento. Propp concluirá que el número de funciones del cuento es limitado y que la única función obligatoria en los cuentos maravillosos es la de fechoría y carencia. Igualmente afirma que el cuento se divide en secuencias y que un cuento puede comprender varias secuencias. Por secuencia entiende a todo “(...) desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio y en otras funciones utilizadas como desenlace”<sup>207</sup> Esta definición de secuencia le sirve al autor estudiado para formular también la definición de cuento maravilloso sobre la cual se volverá más adelante.

Las funciones limitadas del cuento maravilloso encontradas por Propp son las siguientes<sup>208</sup>:

01) Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja.

02) Prohibición. Recae una prohibición sobre el héroe.

<sup>205</sup> PROPP, Vladimir. Morfología. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, p. 33

<sup>206</sup> Ídem, p. 33.

<sup>207</sup> Ibídem, p. 107

<sup>208</sup> PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir\\_Propp](http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Propp). Accesado en 9/11/12.

- 03) Transgresión. La prohibición es transgredida.
- 04) Conocimiento. El antagonista entra en contacto con el héroe.
- 05) Información. El antagonista recibe información sobre la víctima.
- 06) Engaño. El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o de sus bienes.
- 07) Complicidad. La víctima es engañada y ayuda así a su agresor a su pesar.
- 08) Fechoría. El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia.
- 09) Mediación. La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar.
- 10) Aceptación. El héroe decide partir.
- 11) Partida. El héroe se marcha.
- 12) Prueba. El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica.
- 13) Reacción del héroe. El héroe supera o falla la prueba.
- 14) Regalo. El héroe recibe un objeto mágico.
- 15) Viaje. El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda.
- 16) Lucha. El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo.
- 17) Marca. El héroe queda marcado.
- 18) Victoria. El héroe derrota al antagonista.
- 19) Enmienda. La fechoría inicial es reparada.
- 20) Regreso. El héroe vuelve a casa.
- 21) Persecución. El héroe es perseguido.
- 22) Socorro. El héroe es auxiliado.
- 23) Regreso de incógnito. El héroe regresa, a su casa o a otro reino, sin ser reconocido.
- 24) Fingimiento. Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden.
- 25) Tarea difícil. Se propone al héroe una difícil misión.
- 26) Cumplimiento. El héroe lleva a cabo la difícil misión.

- 27) Reconocimiento. El héroe es reconocido
- 28) Desenmascaramiento. El falso queda en evidencia.
- 29) Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia.
- 30) Castigo. El antagonista es castigado.
- 31) Boda. El héroe se casa y asciende al trono.

Producto del análisis y estudio de las funciones Propp descubre 5 categorías de elementos del cuento o partes constitutivas del mismo<sup>209</sup> Estas son: las funciones de los personajes (vistas hace un momento), los elementos de unión, las motivaciones, las formas de irrupción en escena y los elementos accesorios atributivos.

En su obra expone los elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones<sup>210</sup>. El primero de ellos son las informaciones que pueden ser directas, con el aspecto de un dialogo, cuando se enteran del mensaje porque “han visto alguna cosa”, el conducir a los seres humanos a la llegada del objeto o la llegada del héroe Estas informaciones tienen además las características que contribuyen a vincular las funciones del cuento. Otro de los elementos es la triplificación; “a veces la acciones puede repetirse de forma mecánica, pero a veces para evitar que continúe, deben introducirse ciertos elementos que detienen el desarrollo y reclaman repetición”

Las motivaciones también significan elemento importante en el cuento. Estas según el autor ruso son “(...) los móviles como los fines de los personajes, que les llevan a realizar tal o cual acción”<sup>211</sup> Expone este que las motivaciones siempre se dan y tienen lugar en función del desarrollo de la intriga misma, es decir que no se exponen ni mucho menos se desarrollan, sino que se justifican no tácitamente para dar pie a la siguiente función. Solo una excepción se desprende del estudio y es que existen unas motivaciones complementarias para el caso de la función de fechoría o carencia y estas pueden ser el odio, desacuerdo, envidia, miedo, sospecha, perdición o la personalidad desagradable de quien la comente<sup>212</sup> Dentro del punto de las motivaciones el autor incluye lo que llama la toma de conciencia de lo que falta

---

<sup>209</sup> PROPP, Vladimir. Morfología del cuento de Vladimir Propp. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, p. 111.

<sup>210</sup> PROPP, Vladimir. Morfología del cuento de Vladimir Propp. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, Passim 82 a 84.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 86.

estableciendo que esta se puede dar de las siguientes maneras<sup>213</sup>: el objeto que falta puede darse a conocer a pesar suyo o bien mostrándose un instante, o también gracias a la intervención de personajes mediadores, a veces ficticio, por el envío de carácter amistoso y el envío hostil. Referido a las formas mediante las cuales se reconoce la carencia de algo afirma que estas pueden ser la envidia, la miseria, la fuerza o la audacia el héroe. Enuncia igualmente que a veces el sentimiento de que algo hace falta no recibe ninguna motivación.

Sobre los personajes el estudio morfológico de los cuentos maravillosos rusos arroja que son en total 7 los que hacen presencia en este tipo de relatos y que cada uno de ellos tiene unos atributos; “(..) entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes; su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento sus colores, su belleza y su encanto”<sup>214</sup> Además estos personajes tienen una esfera de acción siempre en función de la intriga del cuento. “(..)Numerosas funciones se agregan lógicamente según determinadas esferas. Estas esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones. En el cuento encontramos las siguientes esferas de acción:<sup>215</sup>

1. esfera de acción del agresor
2. esfera de acción del donante
3. la esfera de la auxiliar
4. la esfera de acción de la princesa
5. la esfera de acción del mandatario
6. la esfera de acción del héroe
7. la esfera de acción del falso héroe

Finalmente después de estudiado las partes constitutivas del cuento maravilloso, Propp deja para el mundo su enorme legado, que ha servido de punto de partida para futuras investigaciones, hallazgos y conclusiones, en los siguientes términos definiendo el cuento maravilloso: “ (..) se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a

---

<sup>213</sup> PROPP, Vladimir. Morfología del cuento de Vladimir Propp. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, Passim 87 a 89.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 91.



todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio y en otras funciones utilizadas como desenlace”<sup>216</sup>

La propuesta teoría estructural y morfológica de Propp constituye el referente más contundente de este tema para funcionalizar la narración oral de cuentos de manera crítica. Lo es así por varias razones entre las cuales se puede señalar: el descubrimiento del carácter descomponible y analizable del cuento, las constantes existentes en el cuento, su método de análisis parte de la acción de los personajes y como esa acción transforma la intriga, el reconocimiento de personajes fijos en la intriga y que cada uno de ellos tiene una función en el desarrollo, la identificación de la fechoría y carencia como motor de la intriga, la identificación de los elementos atributivos de los cuentos. Por estas razones y otras que se encontraran más adelante se puede sustentar la hipótesis que el cuento cuenta con una estructura a disposición de una intriga o problema a resolver (esto se concluye por la presencia de la carencia y fechoría obligatorias), problema que es resuelto por unos personajes dispuestos para ello quienes mediante acciones transforman el curso de los acontecimientos, todo lo cual es una evidente manifestación de teoría crítica ya que esta contempla la capacidad creativa de las personas y la potencia ontológica en contra de universalismos dogmáticos inamovibles, como presupuestos para la solución de los problemas que impiden la garantía de los derechos humanos. De ahí – se insiste – la importancia de conocer los elementos para reafirmar el matiz crítico que pueden representar.

#### 2.1.1.1 Apuntes generales sobre la estructura de los cuentos

Si bien después de Propp muchos otros se han dedicado al estudio morfológico de los cuentos, es bien sabido que su propuesta es base para aquellos estudios. Muchos otros hallazgos se han hecho respecto al tema objeto de investigación desde el punto de vista de esta disciplina, pero para efectos de organización y justificación, la teoría de funciones de Propp se presenta como la más contundente y eficaz para definir el cuento desde ese punto enfoque, razón por la cual se adoptará para el desarrollo de la propuesta y los objetivos de este estudio. Claro esta no sin afirmar por ejemplo algunas objeciones hechas por estudiosos del tema. El mismo Jean Georges, después de la recopilación que se había referido, manifiesta que los postulados del ruso “no son universales y cada corpus de cuentos impone un camino a seguir específico, camino ligado al contexto sociocultural de donde emergen los cuentos examinados e

---

<sup>216</sup> PROPP, Vladimir. Morfología del cuento de Vladimir Propp. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, p. 107

igualmente al público que los recibe”<sup>217</sup> De igual manera y en similar sentido el celebre antropólogo materialista dialéctico Levis Straus<sup>218</sup> formulaba objeciones, pues en su parecer las diversas abstracciones que realiza Propp para construir su sistema, dejan de lado significaciones concretas que para el estructuralista, que trabaja con los contextos culturales, son irreductibles y solo tienen sentido a partir de dicho contexto. Mas sin embargo y a pesar del desarrollo argumental de cada uno de estos objetores a la propuesta, es menester decir que Propp no pretendía universalizar la estructura de los cuentos con base en sus descubrimientos, ya que el estudio responsable se delimitaba a los cuentos maravillosos rusos, aunque es innegable que estas características estructurales resultan sorprendentemente en identidad con otras culturas y contextos -como el español- e igualmente sus pretensiones y justificaciones acerca del mismo de ningún modo eran universalistas, sino como él mismo lo refiere, partían de la necesidad de estudiar el corpus o esqueleto de los mismos para emprender otros estudios acerca de su origen u objetivo, en donde si pueden verse las particularidades contextuales y culturales de cada uno, que es donde se ubican los principales reparos de Strauss. Bien, clarificado esto, resulta oportuno abordar algunas características generales del análisis estructural de referencia respecto a la semiótica y semántica.

La primera conclusión semiótica que se puede extraer de lo dicho anteriormente es que el relato privilegia las secuencias actanciales en vez de las secuencias descriptivas, lo cual significa que lo importante de la estructura son los actos-acciones-funciones en vez de los demás elementos en donde, como vimos, se encuentran, entre otras cosas, las descripciones estéticas que igualmente contribuyen al valor de belleza del cuento. A decir de Rodríguez Almodóvar esta estructura narrativa actancial cumple una determinada función simbólica; “sabemos hoy que la estructura narrativa de un cuento se corresponde íntimamente con la adquisición de la función simbólica, además de con el desarrollo ordenado de la memoria, lo cual tiene mucho que ver con la facultad de adquisición del lenguaje buscando apoyos rítmicos y secuenciales”<sup>219</sup> Esta función simbólica corresponde con la estructura fundamental del relato popular que empieza por la trasmisión de un objeto (en sentido figurado) a un emisor o destinatario, objeto que tiene que ver con “(...) la producción, la satisfacción de los

---

<sup>217</sup> GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona Editorial Pirene, 1988, p. 135.

<sup>218</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 106.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 16

deseos y la presencia del deseo, con su objeto en las relaciones sociales”<sup>220</sup> Es preciso entonces para el fin propuesto en este trabajo dilucidar y desentrañar esas manifestaciones simbólicas, sabiendo que los deseos son las necesidades básicas insatisfechas de las comunidades.

Afirma A. R. Almodóvar, analizando las conclusiones de Vladimir Propp y desde su saber investigador, que la estructura semántica del cuento maravilloso contiene tres mensajes; uno sobre la sociedad, otro sobre la familia y el sexo y otro sobre la libertad, la justicia y lo desconocido<sup>221</sup> De esta forma se ha de reconocer el relato y en particular el cuento maravilloso como un entramado de códigos y símbolos que van más allá de las simples palabras gramaticalmente organizadas y que superan su código para transmitir todo tipo de mensajes en relación con la ideología y que según los estudiosos se ubica en el subtexto del mismo.

Finalmente A. R. Almodóvar a partir de los estudios de Propp y de los suyos propios acerca de los cuentos populares españoles advierte la presencia de algunos elementos estructurales constates en los cuentos a saber;<sup>222</sup>

- ❑ la obsesiva forma sintáctica de las oraciones coordinadas mediante la conjunción “y” sin duda alguna la palabra más frecuente en estos textos
- ❑ en las oraciones de relativo se dan casi exclusivamente las específicas, y no las explicativas
- ❑ la pobreza de adjetivos calificativos, y menos aún en función de atributo. El héroe nunca es, por ejemplo, valiente. Esto es algo que ha de deducir el oyente, como ha de poner las relaciones lógicas que faltan en el texto
- ❑ las construcciones adversativas están reducidas al mínimo indispensable, es, la forma más elemental de la lógica (A pero B) se abandonan con frecuencia a la inteligencia del oyente

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>222</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, Passim 156 a 165.

- ❑ en un cuento popular las acciones se producen en un torbellino, ante el cual cualquier distracción significa la pérdida de una palabra (..) y con ello la lógica de la historia
- ❑ la pobreza de léxico y de construcción de frases
- ❑ La triplificación
- ❑ Los nombres de los animales como cualidades
- ❑ La utilización del “por fin” ya que “establece claramente una relación entre el narrador y el oyente, por encima del discurso, que le da al ultimo el papel de sabedor de los que inexorablemente va a ocurrir
- ❑ el comportamiento inhumano de los padres para con sus hijos es un rasgo bastante frecuente en estos cuentos por necesidades estructurales y con absoluto desprecio de los más elementales sentimientos
- ❑ la tiranía estructural del menor de los hermanos, pues este siempre supera a sus hermanos mayores por el mero hecho de ser el menor
- ❑ el sentido global de los finales de estos cuentos, fácilmente deducible, es el de la culminación de un proceso de acciones justicieras, que sirve para reestablecer un orden roto y para que se cumpla la promesa de un rey (un alto personaje cualquiera) en su relación mas o menos contractual con el héroe reparador
- ❑ el matrimonio final en todo ese proceso, es por consiguiente una consecuencia feliz y obligada

Especial comentario merece el elemento de la triplificación ya que como ya se había nombrado en el precedente capítulo a la hora de hablar de cuestiones teóricas y prácticas, este representa un asunto para tener muy en cuenta no solo como característica de la dinámica de la oralidad, como fórmula, sino ahora también como parte de la estructura, en un claro ejemplo de materialización de la oralidad en el cuento en su sistema sustentado y organizado. La presencia del número tres es interpretada por autores como el mismo Rodríguez

Almodóvar como la relación entre lenguaje, símbolo y sentido<sup>223</sup> con una función estructural de memorización, aunque el mismo reseña que también ha sido interpretada por otros autores como símbolo del sexo. Igualmente otro de sus hallazgos es la presencia estructural dual que según sus conclusiones se materializa con la presencia de personajes en los cuentos, con cuentos y contracuentos, series y contraseries, según la clasificación de cuentos populares españoles que él propone.

### 2.1.2 El análisis histórico y dialéctico del cuento

Por análisis histórico y dialéctico se entiende el estudio y descripción de las circunstancias históricas con todos los factores políticos, sociales, económicos y demás que ello implica y las contradicciones presentes en estas u otras circunstancias históricas. Dos de los estructuralistas de referencia en esta investigación; Propp y Rodríguez Almodóvar han abordado este estudio de los cuentos maravillosos rusos; el primero y de los cuentos maravillosos, de costumbres y de animales que hacen presencia en España; el segundo. Si bien las conclusiones se refieren principalmente a este corpus de cuentos geográfico, como bien lo reconocen los dos y se verá más adelante, las conclusiones pueden extrapolarse a todos los cuentos de este tipo de tradición indoeuropea por tener idénticas características estructurales, morfológicas e históricas.

La primera tarea que se presenta es definir el método que estos autores han utilizado para el análisis histórico y dialéctico lo cual servirá para emplearlo a la hora de analizar los cuentos en la propuesta que se quiere construir desde esta investigación. Este comienza con la formulación de una pregunta que ha de conducir la técnica de investigación; ¿en que época nacieron los cuentos? ¿cuáles eran las características de la sociedad en la cual nacieron? y ¿cuál era la función social del cuento en ese momento histórico? Propp comienza por afirmarse dentro del estructuralismo dialéctico marxista recordando que el modo de producción de la vida material (la estructura) condiciona y determina el proceso social, político y espiritual de los pueblos, razón por la cual lo primero que debe hacerse es ubicar el origen del cuento en un tipo de sociedad y buscar el modo de producción estructural de esa sociedad que hizo posible el cuento (visibilizar el contexto). En busca de ello también afirma que es un hecho empírico que el cuento se expande por modos de sociedad diferentes a las

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 16.

que le dieron origen, razón por la cual esta búsqueda ha de hacerse más remota aún. Para realizar la ubicación Propp ha examinado las instituciones de un determinado régimen como manifestaciones concretas de este; como camino para encontrar sus raíces. Su hipótesis es que el relato maravilloso conserva nexos con religiones y cultos arcaicos y es así como mediante el análisis de las instituciones del régimen de las sociedades primitivas y arcaicas concluye su origen.

Siguiendo el procedimiento descrito, el estructuralista ruso procede a realizar una confrontación de las diferentes funciones del cuento maravilloso con las manifestaciones concretas de religiones arcaicas y en particular de los ritos y costumbres de las mismas. Para ello toma como referencia dos conceptos claves; el primero de ellos referido a los ritos citando a Engels:

Engels constata que la religión es un reflejo de las fuerzas de la naturaleza y de las fuerzas sociales. Este reflejo puede ser doble, puede ser cognoscitivo y desembocar en los dogmas y en las doctrinas, manifestarse en procedimientos para explicar el mundo, o bien puede ser volitivo y desembocar en actos o acciones cuyo fin sea obrar sobre la naturaleza y someterla. Llamaremos a estas acciones ritos y costumbres<sup>224</sup>

Este método encuentra semejanza con el diamante ético propuesto por Herrera Flores, ya que en ambos se tienen en cuenta los medios de producción, las instituciones y las manifestaciones o prácticas culturales para analizar el objeto de estudio, por lo que la propuesta de análisis del ruso para el cuento se pudo perfectamente potenciar desde los demás elementos del diamante ético.

En la extensa obra del autor “Las raíces históricas del cuento” se hacen elucubraciones esclarecedoras acerca del rito y el mito debido a la estrecha relación para con el método, definiéndolos y explicando su dinámica de funcionamiento, de manera ideal para la profundización del interesado, solo que para los objetivos de este acápite en particular resultan poco oportunos.

El otro concepto al que se refiere Propp es la transposición del sentido en los siguientes términos: “por transposición de sentido entenderemos acá la sustitución en el relato maravilloso de un elemento cualquiera o de algunos elementos del rito, que se han vuelto superfluos o incomprensibles como consecuencia de los cambios históricos, por otro elemento

---

<sup>224</sup> PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Madrid. Editorial fundamentos, 2000, p. 24.

más comprensible”<sup>225</sup> Este concepto es clave en el método para la investigación, ya que lo remoto de las fuentes, el paso de los años y todas las posibles influencias culturales a las que puede ser sometida una función-motivo, pueden llegar a trasformarlo; mas no a perder el sentido originario.

Finalmente y coherente con el método, Propp hace hincapié en la naturaleza dialéctica del análisis del cuento mismo como producto cultural histórico afirmando que “el tema no nace de la evolución del reflejo directo de la realidad, sino de un proceso de la negación de esta realidad. El tema corresponde con la realidad antitéticamente. Así se confirman las palabras de Lenin cuando contrapone la concepción de desarrollo evolutivo a la del desarrollo como unidad de antítesis”<sup>226</sup>

Tanto Propp como Rodríguez Almodóvar llegan a sus conclusiones tratando de identificar las contradicciones presentes en los cambios y la evolución de las sociedades, tanto a su interior, como en cuanto al paso a otro estadio de la vida en comunidad. Es más, sobre todo los análisis de Rodríguez Almodóvar consideran al cuento en ocasiones como parte de esa antítesis o como síntesis de las contradicciones sociales ya que en su parecer “la narrativa folklórica, como parte del pensamiento mítico, cambia de sentido estructuralmente, utilizando materiales de derribo en un proceso semiótico que no es en absoluto arbitrario, sino que da respuesta a unos conflictos sociales determinados, fundamentalmente el conflicto de dos sistemas sociales sucesivos y antagónicos”<sup>227</sup>

Así es como utilizando la contraposición y comparación de las instituciones del régimen (ritos y costumbres de las religiones arcaicas) y la transposición del sentido como pistas acerca del origen de las funciones y del cuento mismo a nivel de interno del sistema, Rodríguez Almodóvar propone en este sentido dialéctico que “(..) será el análisis de aquellas contradicciones históricas fundamentales entre regímenes sociales y económicos dispares, el que podrá iluminarnos acerca del sentido de algunos cuentos (...)”<sup>228</sup> Por una parte y en unos casos obtendremos información acerca de cuales ritos o costumbres se ven simbolizados en los cuentos y a que religiones o sociedades pertenecen, cuales eran los mensajes de estos y

<sup>225</sup> PROPP, Vladimir. Morfología del cuento de Vladimir Propp. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000, p. 25.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>227</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 227.

<sup>228</sup> *Ídem*.

que función social cumplían, y por otra, que contradicciones visibilizan o quieren acentuar los cuentos y como las aceptan, afrontan o rechazan. Lo anterior puede ser posible ya que “la articulación interna del sistema ha de ser también un cierto mecanismo de contradicciones, del mismo modo que lo es el de las relaciones externas de todo el sistema de los cuentos respecto a los sistemas sociales”<sup>229</sup> Este estudio de los mensajes, su intención de visibilizar y las contradicciones de los regímenes sociales debe estar presente en una propuesta de narración oral crítica, pues por una parte contribuye a refirmar el carácter político de los cuentos y por otra abre la posibilidad a entender el cuento como elemento de contradicción absolutista.

#### 2.1.2.1 Algunas conclusiones del análisis materialista histórico y dialéctico de Propp y Almodóvar

Este análisis versa sobre el origen de las funciones y estructura, la época en que nacen, el nacimiento del cuento como producto cultural y artístico, su función social, el origen geográfico y sobre el origen de la narración de los mismos.

##### 2.1.2.1.1 Sobre los cuentos maravillosos

Respecto a la estructura puede concluirse globalmente de los hallazgos de Propp, que muchas de las funciones del cuento maravilloso tienen como origen ritos y costumbres de la familia regia<sup>230</sup> o bien los ritos de iniciación de las religiones arcaicas y totémicas y de las costumbres nupciales y prenupciales en ambos casos. Esto se desprende de la analogía de muchas de las funciones con ritos y costumbres tales como la idea de bienestar del rey como bienestar del pueblo<sup>231</sup>, la reclusión de los hijos para su protección<sup>232</sup>, en encerramiento como garantía de fidelidad femenina<sup>233</sup>, la lucha por el trono ante el viejo rey a punto de morir o el traspaso legítimo por legado en el primero de los casos<sup>234</sup>. Y en el segundo caso con ritos y costumbres como los atributos de un personaje mágico-brujo al llegar al reino de la muerte<sup>235</sup>, la idea del bosque como el reino de la muerte<sup>236</sup>, las religiones silvestres asociadas a brujería<sup>237</sup>, la

---

<sup>229</sup> *Ibidem*, p.228.

<sup>230</sup> PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Madrid. Editorial fundamentos, 2000, p. 52.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>232</sup> *Ídem*

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 506.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>236</sup> *Ídem*

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 159.



permanencia de los hombres en un lugar o casa del bosque<sup>238</sup>, el/la mago/a, brujo/a como poseedor y domador de los secretos del bosque o la naturaleza<sup>239</sup>, el culto a los antepasados y muertos agradecidos<sup>240</sup>, la peregrinación hasta el mundo de ultratumba<sup>241</sup>, el engullimiento como entrega de facultades mágicas<sup>242</sup> entre muchos otros.

Lo que todos estos hallazgos revelan en su conjunto es que el tema del cuento maravilloso es el resultado de la transformación de lo sagrado y terrible del rito y el modo de vida de las sociedades donde tenía lugar ese rito, en unas características epopeyitas, heroicas y cómicas. Así las 31 funciones del cuento maravilloso descubiertas por Propp evidencian las pruebas a las que es sometido el héroe para demostrar que ha aprendido los secretos de la tribu, de su sociedad y que con ellos puede solventar esas pruebas puestas por una autoridad (padre de la novia, el viejo rey) que tiene la necesidad de traspasar el poder y entregar a su hija a la que ha estado cuidando. Así es como se explica la presencia del héroe (el joven iniciado), el donante (el antepasado o muerto agradecido), las pruebas que supera en el bosque o en lugares inhóspitos (el viaje iniciático hacia el reino de ultratumba a aprender los secretos) y el regreso y matrimonio (legación de la propiedad). Evidentemente producto de esa desacralización el tema, las funciones del cuento ya no tienen la misma función social que tenía en el rito y en las religiones, sino que empieza a cumplir otras acordes con el nuevo modelo de sociedad.

Esta nueva sociedad es aquella que la humanidad tuvo en el transito del bajo neolítico a la sociedad agrícola, de una “(...) sociedad tribal cooperativa y endogámica, nómada o seminómada, a la sociedad agrícola testamentaria, nucleada en torno a la propiedad privada hereditaria y al matrimonio exógamos”<sup>243</sup> Allí es donde se encuentra el origen de estos cuentos.

(...) De las enormes contradicciones que tienen lugar en ese cambio revolucionario surgen los cuentos maravillosos. Principalmente, de las contradicciones en torno a la propiedad de la tierra, que divide a la sociedad, antes homogénea, en poseedores y desposeídos, nobles y guerreros por un lado, campesinos y esclavos por otro. En medio, los sacerdotes, que tratan de justificar esa nueva sociedad y resolver los

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>243</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. En busca del cuento perdido. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/descargas/articulos/en-busca-del-cuento-perdido.pdf>. p. 10. Accesado en 08/09/11.

conflictos que se dan dentro de ellas, con la ayuda de los dioses, pero también el conflicto entre dioses y mortales, con variadas soluciones<sup>244</sup>

Claro está que la evidencia de estas pruebas no corresponden en cuanto a función social a las mismas del rito y del mito, como ya se dijo, dejan de ser sagradas, pero en virtud de la transposición del sentido rescatan algunos elementos de estas y junto con las nuevas condiciones de vida se adaptan a ellas para cumplir una nueva función social en la nueva sociedad agrícola y el momento histórico en el que tiene lugar, en el que se desenvuelve, se narra y se escucha; estas sí propias del cuento maravilloso y que en palabras de Rodríguez Almodóvar son:

Lo verdaderamente extraordinario de esta poderosa maquinaria (...) es que no solo pretendían llevar sus mensajes primordiales de un lado a otro: contra el incesto, contra la violación, contra el rapto, o incluso con claves muy profundas en pro de la perspectiva del amor (...); o con otras claves a favor de las mujeres, etcétera; sino que, a través de ese torbellino de cosas, aún pretendían un objetivo más profundo y más ambicioso: formar adecuadamente la mente de los niños, la capacidad misma de entender y recordar, la inteligencia y la memoria.(...)<sup>245</sup> Existen otros mensajes codificados en la misma estructura y referidos al nacimiento de la sociedad y a su fundamentación<sup>246</sup>

#### 2.1.2.1.2 Sobre los cuentos de costumbres

El estudio de los cuentos populares españoles realizado por Rodríguez Almodóvar bajo el método que se viene siguiendo, revela que los cuentos de costumbres contienen estructuralmente funciones referentes a costumbres arcaicas y modernas agrarias. “(...) Tanto de unas como de otras se recogen a su vez modos de producción, relaciones de producción y, principalmente, instituciones sociales, con los principios y valores que las rigen, a menudo transformadas en símbolos, expresiones indirectas o sátiras”<sup>247</sup> Estructuralmente esta clase de cuentos populares tiene unas características como lo son la ausencia de clases medias en los cuentos<sup>248</sup> o la burla escatológica contra la clase dominante<sup>249</sup> entre otras. Los cuentos de costumbres se ubican temporalmente en esa misma fase de transición de sociedad que los

<sup>244</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Las raíces comunes de los cuentos populares entre Europa y la India. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/las-raices-comunes-los-cuentos-populares-entre-64>. Accedido en: 08/09/11.

<sup>245</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. El texto Infinito. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004, Introducción.

<sup>246</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 155.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 170.

cuentos maravillosos, solo que cada vez más estabilizándose en las circunstancias sociales y políticas del nuevo sistema;

Los cuentos de costumbres reflejan ya el modo de subsistencia propio de la agricultura y de las sociedades sedentarias, aunque todavía subsisten muchos elementos de la etapa anterior. Estas relaciones serán poco a poco las de la familia exógama, nuclear y vitalicia. Se instituye fatigosamente la propiedad privada y el derecho a transmitirla a los propios hijos. Los desheredados y los pobres lucharán o criticarán el nuevo sistema. La interpretación del mundo es menos mágica, pues el hombre ha aprendido a dominar ciertas fuerzas naturales con el uso de la agricultura; desaparecen los ritos de la iniciación en gran medida, pero perdura en cambio el culto a los muertos. Las religiones históricas suceden a las arcaicas, con el pretexto de relacionar o preparar al hombre para el más allá; en realidad lo que tratan es de consagrar el nuevo sistema de valores. El nuevo tabú de estas sociedades terminará siendo la propiedad hereditaria y, en relación con ella, directa o simbólica, la doncellez<sup>250</sup>

Como hoy puede comprobarse históricamente, este nuevo sistema de organización de la humanidad alrededor de la propiedad privada trajo consigo la división en clases sociales entre los que la tenían y los que no. Así se dio que los primeros volcaron el contenido ideológico de su posición sobre esas nuevas estructuras para asentar y consolidar el nuevo régimen y los segundos aprovechándose de las mismas empezaron a cultivar valores de razón, libertad, rebeldía y solidaridad entre otros. Esto fue posible ya que como se ha visto a pesar de las estructuras constantes presentes en los cuentos populares los llamados atributos de las acciones y los personajes a menudo asientan valores morales e ideológicos que estructuralmente contribuyen a unir las funciones internas del cuento pero que pertenecen al orden cultural en el que este se mueve y representan diversas funciones sociales. Recuérdese que los cuentos como producción cultural que son no se escapan a la ideología. De tal manera que estos cuentos se instrumentalizaron o bien para la integración de los valores del nuevo régimen, para su aceptación o para su resistencia, rebeldía y burla. Así se pueden encontrar funciones como<sup>251</sup> la sátira al régimen del enclaustramiento de princesas y de matrimonio que impedía su casamiento con muchos hombres de la nobleza, el miedo, crítica o adoctrinamiento a mujeres relacionadas con la brujería, rebeldía o la oposición a su nuevo papel en la sociedad, los conflictos sobre la propiedad por parte de picaros (que no son otra cosa que los pobres del nuevo régimen) o los tontos

<sup>250</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 201

<sup>251</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, *passim*. 201 a 206.

### 2.1.2.1.3 Sobre cuentos de animales

Estructuralmente los cuentos de animales, ampliamente estudiados y recopilados por Rodríguez Almodóvar parecen estar contruidos alrededor de la dinámica de la sociedad en la lucha del poder y del contrapoder<sup>252</sup>. Se distinguen constantes como enfrentamiento entre zorro y lobo como metáfora de la lucha entre la inteligencia y la brutalidad, el cuestionamiento de la ley del más fuerte como modelo social donde se enfrentan animales pequeños contra otros más grandes y salvajes, y la representación del conflicto entre marido y mujer en la antropoformización de zorra-lobo. El autor de referencia encuentra que este tipo de cuentos esta marcado por dos elementos principales; el orden y burla escatológica integradora y la ley del más fuerte. En estos cuentos se pueden encontrar rasgos como cualidades del comportamiento humano reflejado en los animales<sup>253</sup>, la ausencia de animales salvajes o fabulosos<sup>254</sup>, la victoria de animales domésticos, pequeños y cercanos al hombre frente a los salvajes entre otros<sup>255</sup>.

En lo que tiene que ver con la época en la que hacen aparición estos cuentos, Propp los ubica en la época de caza, intuye que en los vestigios de la época de caza y su transito a la sociedad agroganadera:

estos cuentos nacieron «durante la época del desarrollo de la humanidad, en que la principal fuente de subsistencia era la caza; su origen está relacionado con el totemismo, sistema de creencias de los cazadores primitivos, en virtud del cual se consideraba que algunos animales eran sagrados e incluso tenían un vínculo sobrenatural con la tribu [...] Sin embargo esa antigua y mágica función del cuento se ha olvidado hace ya mucho tiempo<sup>256</sup>»

La función social que estos cuentos cumplen en este tipo de sociedad esta evidenciada por analogía desde las mismas características estructurales. “(...) se especializan en representar la lucha por la vida, la analogía entre la selección natural y la difícil supervivencia del individuo en la sociedad. El tabú principal, cuyo rompimiento es fuente de humor, es el tabú escatológico”<sup>257</sup>. A su vez aquella lucha por determinar quien es el más fuerte y quien se

<sup>252</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. En busca del cuento perdido. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/descargas/articulos/en-busca-del-cuento-perdido.pdf>. p. 10. Accesado en 08/09/11.

<sup>253</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 208.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 202.

come a quien, constituye una metáfora igual de evidente al hambre del pueblo desposeído por el nuevo sistema y como a pesar de ello la burla y la astucia se sobreponen al poder de propietarios representados por los animales salvajes y fuertes. Por supuesto la presencia del hambre o necesidad de comer y la mierda no son superfluas en estos relatos sino que como se ha venido viendo conlleva un mensaje codificado y simbolizado;

ello debe estar en relación con el sentido del primer ingrediente señalado, el hambre, pues en un medio donde la subsistencia resulta tan dura, lo excremental es en cierto modo signo de buena andanza, de saber subsistir, esto es, un signo de poder. Por otro lado, el haber colocado ciertos valores de la condición humana bajo forma animal, puede haber sido un recurso, tan antiguo como la humanidad, para que el hombre hable de sí mismo, pero de manera indirecta, acerca de aquello que al fin y al cabo le identifica con los animales: la necesidad de subsistir, la lucha elemental por la vida. Un cierto y milenario pudor a referirse a estas cuestiones puramente fisiológicas, habría encontrado en los pueblos indoeuropeos, y en épocas prehistóricas, el recurso al cuento de animales<sup>258</sup>

#### 2.1.2.2 Sobre el origen geográfico de los cuentos y la narración de los mismos

Este aspecto ha sido abordado por numerosos investigadores, de diferentes corrientes dentro de las que se puede señalar la que se ha venido estudiando del estructuralismo materialista histórico y dialéctico y la del inconciente colectivo de discípulos de Carl Gust Jung. Una de ellas es Marie-Louise Von Frantz para quien los cuentos de todo el mundo y las similitudes entre versiones de distintos lugares y épocas se deben a unos arquetipos presentes en el inconciente colectivo de todas las personas como información subliminal acumulada por toda la humanidad en todos los tiempos, ya que según Jung la mente humana de nuestra especie posee unos dinamismos estructurales de donde se desprenden las virtudes creadoras. Así “los cuentos populares son las creaciones poéticas del cuentista popular que saca su inspiración de la fuente común a todos los poetas; el inconciente colectivo”<sup>259</sup>

Por su parte los autores de referencia de este punto en esta investigación (Propp y Rodríguez Almodóvar) fieles y coherentes con el método que han utilizado para sus investigaciones, coinciden en afirmar que ya que los pueblos del mundo han sufrido etapas de evolución histórica semejantes con sus características semejantes es posible -a nivel hipotético- que los productos culturales también sean semejantes; entre ellos los cuentos. Sustentando la idea de

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>259</sup> Von FRANTZ, Marie-Louise apud GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 209.

que no ha sido la siquis humana común ni la común capacidad creadora artística la que ha creado los cuentos sino las realidades históricas comunes de los pueblos y sus contradicciones. Rodríguez Almodóvar por su parte se define al afirmar lo siguiente: “por mi parte, prefiero la hipótesis indoeuropea, la que sitúa el origen de los cuentos maravillosos –los más antiguos y más complejos- en los albores de una cultura que se extendió desde la India a los confines de la Europa Occidental, como expresión simbólica de las fuertes contradicciones que vive la humanidad de esa parte del mundo en la larga y difícil transición de la sociedad de cazadores recolectores a la sociedad agro-ganadera”<sup>260</sup>

Eso es lo que tiene que ver con el origen geográfico, pero en relación con su origen como producto cultural y más allá, como producto con funcionalidad social y después artística, según Propp, este tiene que ver con la profanación del tema sagrado, con la transformación del tema sagrado en profano, no religioso ni esotérico, sino mas bien artístico<sup>261</sup>

Respecto al origen de la narración, el estructuralista ruso analiza los ritos que ponían en practica los mitos de las religiones antiguas y es allí en donde encuentra los vestigios de este nacimiento, pues es en los rituales de iniciación en donde el anciano de la comunidad, poseedor de lo que le sucedería en su viaje iniciático al joven, le narra a este como el primero de su estirpe o comunidad emprendió el camino, lo que encontró, las pruebas a las que se sometió y como regresó. Todo lo que le sucedía al neófito se le narraba y lo que no se podía ver se imaginaba para después realizar la representación del ritual. Aquel relato era considerado la guía del neófito, el amuleto que lo protegía al entregarle información de lo que le sucedería, se le atribuían funciones mágicas y de reserva solo para los miembros de la comunidad y en particular para el recién iniciado. Posteriormente con las contradicciones históricas y el cambio a la sociedad agraria este relato pierde el poder mágico ritual y sagrado, pero el tema no desaparece;

la nueva función social del tema, su utilización puramente artística, están relacionadas con la desaparición del régimen que creó el tema. El comienzo externo de tal proceso, del proceso de renacimiento del mito en el cuento, se manifiesta en la separación del tema y de su narración del ritual. El momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso (...) pero el cuento, libre ya de funciones religiosas (..) se evade en la libre atmósfera de la creación artística que

<sup>260</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. En busca del cuento perdido. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/descargas/articulos/en-busca-del-cuento-perdido.pdf>. p. 10. Accesado en 08/09/11.

<sup>261</sup> PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Madrid. Editorial fundamentos, 2000, p. 534.

recibe su impulso de factores sociales que ya son otros distintos, y empieza a vivir una existencia exuberante<sup>262</sup>

### 2.1.3 El psicoanálisis de los cuentos.

Este tema se incluye en este apartado del capítulo por las enormes bondades que los estudios psicoanalíticos han descubierto en el tema de los cuentos. Algunas precisiones son necesarias sobre el alcance de estos hallazgos. La primera de ellas es que los corpus de cuentos estudiados son cuentos maravillosos (llamados cuentos de hadas por algunos de los investigadores sobre los cuales se hará referencia) de los que se han determinado en las clasificaciones y definiciones del punto sobre morfología del cuento en este mismo capítulo. La razón radica en que este tipo de cuentos son los que usualmente se encuentran en los repertorios y recopilaciones para niños/as, sobre los cuales han versado las investigaciones psicoanalíticas. La segunda es que si bien el desarrollo del psicoanálisis como terapia personal es la vertiente más conocida y difundida de esta corriente de pensamiento, intervención y tratamiento, no es la que para el presente trabajo se ha tomado como referencia, sino más bien el psicoanálisis como método de investigación o etnopsicoanálisis, referido a una serie de métodos para la investigación de la experiencia, el pensamiento y la conducta humana, tanto de sujetos individuales como de grupos y culturas. “La idea central de esta aplicación del psicoanálisis consiste en que tras la superficie en la que se representan las formas de comportamiento perceptibles (en la conducta individual y en la de los grupos y culturas) así como también tras las normas sociales y valores de una comunidad cultural, con frecuencia se esconden contenidos y motivaciones inconscientes que no son de acceso fácil al “Yo” y que pueden develarse y hacerse comprensibles con la ayuda de los conceptos y métodos del psicoanálisis”<sup>263</sup> Así el método psicoanalista contribuye a “evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias (sueños, fantasías, delirios) de un individuo. Este método se basa principalmente en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación”<sup>264</sup>

Algunas otras previas precisiones necesarias tienen que ver con los conceptos y términos psicoanalíticos claves para entender el enfoque y desarrollo de las investigaciones acerca de los

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 531.

<sup>263</sup> El método de psicoanálisis. Fundación Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicoan%C3%A1lisis>. Accesado en 09/11/12.

<sup>264</sup> *Ídem*.

cuentos maravillosos. En el siguiente cuadro se pueden ver los conceptos, su significado y alcance;

Concepto	Definición significado
Conciencia	Es la cualidad momentánea que caracteriza las percepciones externas e internas dentro del conjunto de los fenómenos psíquicos.
Inconsciente	Se utiliza para connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia. Está constituido por contenidos reprimidos que buscan regresar a la conciencia o bien que nunca fueron conscientes y su cualidad es incompatible con la conciencia.
Preconciente	'designa una cualidad de la psique que califica los contenidos que no están presentes en el campo de la conciencia pero pueden devenir en conscientes
El Ello	Es la instancia más antigua y original de la personalidad y la base de las otras dos. Comprende todo lo que se hereda o está presente al nacer, se presenta de forma pura en nuestro inconsciente. Representa nuestros impulsos o pulsiones más primitivos. Constituye, según Freud, el motor del pensamiento y el comportamiento humano. Opera de acuerdo con el principio del placer y desconoce las demandas de la realidad.
El Superyó	Es la parte que contrarresta al ello, representa los pensamientos morales y éticos recibidos de la cultura. Consta de dos subsistemas: la "conciencia moral" y el ideal del yo. La "conciencia moral" se refiere a la capacidad para la autoevaluación, la crítica y el reproche. El ideal del yo es una autoimagen ideal que consta de conductas aprobadas y recompensadas.
El Yo	Es una parte del ello modificada por su proximidad con la realidad y surge a fin de cumplir de manera realista los deseos y demandas del ello de acuerdo con el mundo exterior, a la vez que trata de conciliarse con las exigencias del superyó. El yo evoluciona a partir del ello y actúa como un intermediario entre éste y el mundo externo. El yo sigue al principio de realidad, satisfaciendo los impulsos del ello de una manera apropiada en el mundo externo. Utiliza el pensamiento realista característico de los procesos secundarios. Como ejecutor de la personalidad, el yo tiene que medir entre las tres fuerzas que le exigen: las del mundo de la realidad, las del ello y las del superyó, el yo tiene que conservar su propia autonomía por el mantenimiento de su organización integrada.

**Cuadro 2.2 Conceptos psicoanalíticos.** Fuente: Fundación Wikipedia. El método de psicoanálisis. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicoan%C3%A1lisis>. Accedido en 09/11/12

Teniendo claro esto es pertinente también resaltar algunas evidentes relaciones que existen entre las propuestas teóricas estructuralistas estudiadas hasta el momento y las interpretaciones psicológicas que se han dado en este sentido por autores y escuelas de investigación. Si bien –como se ha visto en el anterior punto- algunos discípulos de Jung discrepan drásticamente de los alcances estructuralistas y formalistas de Propp respecto al origen y raíces históricas del cuento, el punto de encuentro radica en el valor simbólico que los cuentos maravillosos tienen respecto al los vestigios de los ritos de iniciación o paso cuyas huellas se encuentran presentes en las estructuras de estos. Por ejemplo Marie-Louise Von Frantz (discípula de Jung) afirma que “en la mayoría de los cuentos se halla representada la



figura de seres que acceden a la plena realización adulta de si mismos. Los cuentos son así modelos iniciativos, en el sentido no sacralizado del termino”<sup>265</sup>

Como se ha venido viendo, en el pasado, el mito tenía su función social; fuente de imaginación y estimulación de fantasía, la socialización de los valores de la comunidad, del origen y fin del mundo y de los hombres, y brindaba respuestas a las preguntas de los niños y jóvenes que estaban a punto de iniciarse. El rito lo que hacia era representar la muerte de un “Yo” determinado para el paso hacia “otro Yo” conocedor de otro modo de existencia provisto de secretos conseguidos por él en el viaje que emprendía al mundo de los muertos. Concientes de ello autores como Eliade afirma que el cuento recupera y prolonga la iniciación a nivel de lo imaginario<sup>266</sup>, ya que los argumentos iniciaticos continúan en el cuento maravilloso mediante su mensaje que llega a todos los que escuchan el cuento. Así esa idea de iniciación, que sucedía realmente en el periodo arcaico, continúa existiendo actualmente pero al nivel imaginario y simbólico en la mente y fantasía de los niños y niñas mediante las pruebas que el héroe del cuento realiza y resuelve.

Entrando en materia del método de investigación sicoanalítico, una obra que representa paradigma en el mismo es el “Psicoanálisis de los cuentos de hadas” (llamados así por el autor) de Bruno Bettelheim quien se encarga de analizar varios cuentos maravillosos para sacar conclusiones esclarecedoras en el sentido iniciático y de desarrollo emotivo de la infancia. Es importante tener claro que estas conclusiones están delimitadas a los niños/as porque es desde el estado de desarrollo psicológico de estos que se interpretan los cuentos en la mencionada obra, lo cual por supuesto no le resta el gigantesco valor que ella ha implicado para el tema de estudio.

Para sacar sus conclusiones, Bettelheim explica como actúa la dinámica del cuento maravilloso en la mente de la infancia y empieza exponiendo el modelo sicoanalítico de la personalidad humana afirmando que el cuento envía mensajes al conciente, preconciente e inconciente del niño/a a través del relato de problemas universales humanos que preocupan a

---

<sup>265</sup> Von FRANTZ, Marie-Louise apud GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 215.

<sup>266</sup> ELIADE, Mircea apud GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 37.

este/a. Una vez recibidos estos mensajes y descubiertos por su mente se produce una liberación emocional inconciente de las pulsiones del preconciente y del inconciente, ya que “El ello” encuentra modo de satisfacerlas sin materializarlas y a la vez se cumplen las exigencias del “Yo” y el “Súper Yo”<sup>267</sup>

Y ¿cómo plantea el cuento maravilloso esos problemas existenciales universales? Lo hace de diferentes formas valiéndose en algunos casos de algunas de las características de la dinámica de la oralidad vistas en el capítulo anterior. Lo primero que se puede afirmar -en consonancia también con mucho de lo visto anteriormente- es que aquellos mensajes son enviados al niño/a de forma simbólica aprovechando las cualidades que en este sentido tiene el lenguaje. El bien y el mal no son presentados como valores morales, sino representados en personajes y acciones del relato mediante el elemento universal del lenguaje llamado polarización u oposición, para que la diferencia entre ambos quede bien fijada; así la decisión moral del niño/a no se da por un juicio de valor respecto a los comportamientos (propio del estado de desarrollo humano adulto) sino por la identificación que este tiene con el héroe del relato, ya que es más atractivo para él/ella. Esto lo explica Bettelheim porque recuerda que las decisiones del niño se basan en la simpatía o antipatía y no en los valores del bien o el mal<sup>268</sup> No se trata de una discusión acerca de que es el bien o el mal o que es mejor para el niño, se trata de unos mensajes socializadores presentes en los cuentos que llegan por identificación a él. El autor recuerda que esta empatía es la que lleva al niño/a a ser como el héroe, ya que en sus palabras si el héroe es bueno a él también le gustaría ser bueno. Aquí la categoría de bueno esta planteada de manera ejemplificante y no como una verdad acerca del comportamiento de la infancia, ya que igual podría ser bueno o solidario, respetuoso, tolerante o malvado, xenófobo, acaparador.

Por otra parte, si bien el cuento maravilloso implica problemas existenciales, la manera de resolverlos siempre esta marcada por elementos fantásticos ya que la fantasía y sus recursos brindan esperanzas y fuerzas frente a todas las adversidades a las que el niño habrá de enfrentarse y constituyen materia prima y fuente del inconciente del cual bebe el “Yo” para el desarrollo de la personalidad. Es decir, además de liberar las pulsaciones internas del “Ello” y el “Súper Yo” en el inconciente, brinda material de referencia para el “Yo” en la conciencia

---

<sup>267</sup> BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona. Editorial Crítica, 1999, p. 11.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 15

en su vida real y esto es muy útil porque el niño/a necesita de un marco de referencia para valorar la realidad y esta se la proporciona el cuento maravilloso nunca de modo explícito sino inconciente, para que él/ella las aplique en su imaginación. Lo hace porque en su lógica de pensamiento animista ese tipo de cosas pueden pasar y porque las cosas que le pasan a la naturaleza, los animales o las cosas también le pueden pasar a los hombres y las mujeres y a él/ella mismo/a, ya que ha quedado satisfecho por la reparación de la fechoría o carencia, con el triunfo del héroe narrado de manera casual y cotidiana a pesar de lo insólito de algunos actos, porque existe la conciencia de que todo esto pasa acá en la tierra.

Pero Bettelheim informa que para que esto se de, es necesario que al niño se le repita el relato varias veces (aquí de nuevo el recurso de la repetición de la oralidad), que tenga tiempo de interiorizarlo y pensarlo para aplicarlo a su propia realidad, porque dice que este contenido íntimo solo se entiende después de muchas veces. Recomienda que el cuento debe ser entendido como un acontecimiento personal y que por lo tanto debe ser narrado antes que leído, que las ilustraciones no contribuyen al proceso pues dirigen la imaginación del niño por derroteros diferentes (los del ilustrador, la editorial, del libro, etc.) que no le son los de las propias imágenes y que sobre todo, ante la recurrente pregunta ¿eso ha sucedido en realidad?, debe mantenerse la verdad del cuento, la verdad de la fantasía, que es también la del niño/a, respondiendo afirmativamente, pero indicando que aquello sucedió hace mucho tiempo en un lugar lejano, despejando el miedo a que le ocurran algunas de las cosas crueles que han sucedido en el cuento, porque lo que en realidad está preguntando el niño-la niña es ¿eso me sirve para mi vida?. Sumado a esto en las propias palabras del autor

Para que una historia mantenga de verdad la atención del niño, ha de divertir y excitar su curiosidad. Pero para enriquecer su vida, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto, y a clarificar sus emociones; ha de estar de acuerdo con sus ansiedades y aspiraciones; hacerle reconocer plenamente sus dificultades, al mismo tiempo que le sugiere soluciones a los problemas que le inquietan. Resumiendo, debe estar relacionada con todos los aspectos de su personalidad al mismo tiempo; y esto dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto; y estimulando, simultáneamente, su confianza en sí mismo y en su futuro<sup>269</sup>

Bettelheim ilustra que dentro de esta dinámica destacan algunos recursos internos del cuento que obedecen a elementos vistos de la oralidad, tales como la presencia de constantes numéricas que en términos psicoanalistas tienen ciertos significados a nivel inconciente;

---

<sup>269</sup> *Ibíd.*, p. 11.

- En ciertos cuentos las tendencias o cualidades de los personajes se separan en tres personajes con atribución a cada una de ellas.
- El número tres también puede tener relación con los tres medios en donde se desarrolla la vida del ser humano; agua, aire, tierra.
- Representa también el número tres los estados de la mente; “Yo”, “Ello” y “Súper Yo”
- El uno representa a la persona misma, el 2 a la pareja, 2 contra 1 una situación injusta y el 3 el niño como resultado de la pareja.

De la misma manera a nivel simbólico la presencia de animales es significativa. El investigador interpreta los animales como los impulsos instintivos, los que son peligrosos como el “Ello”, los animales bondadosos la energía vital del “Yo” y algunos como las palomas blancas el ideal del “Súper Yo”

Así pues una vez visto como funciona la dinámica del cuento maravilloso en la mente de la infancia, es oportuno reseñar las bondades o alcances de este en virtud de la resolución de dos preguntas a saber; ¿cuáles son los mensajes que envía? y ¿cómo se produce la liberación de las pulsiones y la satisfacción del “Yo”, “Ello” y “Súper Yo” El amplio estudio de Bettelheim por supuesto también brinda respuestas sobre este asunto formativo;

Los cuentos de hadas enseñan bien poco sobre las condiciones específicas de la vida en la moderna sociedad de masas, estos relatos fueron creados mucho antes de que esta empezara a existir. Sin embargo de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño. Al estar expuesto, en cada momento de su vida, a la sociedad en que vive, el niño aprenderá sin duda, a competir con las condiciones de aquella, suponiendo que sus recursos internos se lo permitan<sup>270</sup>

Estas sugerencias de soluciones concretas las asume el niño porque las imágenes y las acciones que representan en el cuento corresponden con las estructuras de sus propios ensueños. Según Bettelheim, el principal mensaje de lo que él llama el cuento de hadas es que la lucha contra las dificultades es inevitable, es parte de la vida, pero que si no se huye, si se enfrenta a ese tipo de dificultades inesperadas e injustas se llegará al final victorioso<sup>271</sup> Evidentemente existe el éxito como posibilidad al alcance de todos, pero este solo se da enfrentándose a las luchas que se pueden llegar a presentar, no venciendo ante la primera

---

<sup>270</sup> *Ídem.*

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 13.

derrota ya que existen más posibilidades de solución y alternativas de las mismas (consonancia con la estructura numérica del 3). El niño encuentra consuelo ya que le llega el mensaje de que cualquier persona puede llegar a convertirse en héroe si supera esos obstáculos y que no importa ser el chico (los tres hermanos de los cuentos), pues inicia un proceso de conciencia de sus potencialidades y cualidades. El cuento protege al niño de sus ensoñaciones angustiosas, de sus deseos y preocupaciones mediante la fantasía. Sumado a ello el material agresivo de ficción que se halla en los relatos acentúa su conducta agresiva ya que escuchar un cuento de esas características estimula sus fantasías agresivas y lo libera de ellas en el inconciente. Igualmente contribuye a generar en él una situación de confianza ante la idea mostrada de que es posible vencer los problemas, eliminar el mal que le aqueja y no ver amenazado su bienestar ante los finales que plantean los cuentos;

Al compararlos con lo que estos finales alentadores, y que hacen justicia para todo el mundo, nos dicen acerca del desarrollo del héroe, los sufrimientos que este padece en los cuentos de hadas modernos, aunque sean muy conmovedores, parecen plantearse menos objetivos porque no conducen a la forma perfecta de la existencia humana. Por ingenuo que pueda parecer, el hecho de que el príncipe se case con la princesa y herede un reino, gobernándolo en paz y con la máxima felicidad, representa la forma más perfecta de la existencia para el niño, puesto que es todo lo que desea para sí mismo: gobernar su reino – su propia vida- con éxito y en paz, y estar unido a la pareja mas idónea que no lo abandonara nunca<sup>272</sup>

Finalmente teniendo en cuenta la liberación de esas pulsaciones que agobian a la infancia y lo que significan para ella a nivel simbólico y de imaginación para el niño, investigadores como Jean George, afirman que “es como si se restituyera en los cuentos y al nivel de la infancia la función de catarsis de la tragedia”<sup>273</sup> Así pues de antemano puede concluirse que debido a todas las particularidades sicoanalíticas el cuento maravilloso por sí mismo representa para la infancia una herramienta fundamental en su desarrollo emotivo. Ahora bien ¿Qué pasaría con la creación de cuentos maravillosos teniendo en cuenta las estructuras morfológicas identificadas y los recursos internos psicológicos de estos? Sin duda podría representar una herramienta útil para el compartir de valores críticos a nivel simple y empezar a posicionar la solución a los problemas generales con códigos y sistemas de fácil acceso para la infancia.

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>273</sup> GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 202.

## 2.2 Aportes de la práctica teatral

Si bien –como ya se afirmó con anterioridad en el acápite de comunicación del primer capítulo– existen sendas diferencias comunicativas entre los procesos expresivos comunicadores de la oralidad narrada y los procesos simplemente expresivos del teatro clásico; también existen puntos de encuentro entre la oralidad artística narrada y el teatro como expresión artística desde el punto de vista comunicacional y desde otros que tienen que ver con los elementos y los objetivos perseguidos. De ahí su oportunidad en este punto de desarrollo investigativo.

El primero de ellos es el hecho de que tanto una como otra expresión artística (considerando a la narración oral de cuentos como una manifestación de la oralidad en términos artísticos además de los ya reseñados) utilizan unos elementos determinados en ese proceso comunicativo que le son comunes. Se trata de la palabra, los usos de la voz y el gesto. Ya se hicieron comentarios acerca del lenguaje, la comunicación no verbal, del ritmo y otros, que en ese sentido muestran como la oralidad y la narración oral los utiliza. Esta de más en este momento hacer una reseña de la utilización de los mismos en el teatro puesto que no es el lugar para hacerlo ni el objetivo de esta investigación. Así pues dándolos por hecho y apelando a la intuición que de estos elementos se puede hacer en el concepto teatro, se terminará por afirmar que el uso es común en estas dos expresiones.

Sumado a ello investigaciones como la de Margarita Zires acerca de la dimensión significativa de la comunicación oral, avanzan aún más en esta coincidencia respecto al paralelo de estos dos productos culturales. En busca de ese significado y desde una perspectiva macrosociológica, Zires reseña el trabajo de Erwing Goffman, estudioso de los rituales de interacción que rigen los intercambios comunicativos, quien analiza la dimensión teatral de todo ritual de comunicación oral. Según Zires existen dos perspectivas para abordar la oralidad desde esta dimensión: “(...) la puesta en escena que implica toda conversación, en donde los interlocutores están jugando un rol social frente a los otros y por otro, la dramatización de un texto en el momento de narrarlo”<sup>274</sup> Por su parte Goffman afirma que en

---

<sup>274</sup> ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/antiores/n15/zires2-15.html>. Accesado en 07/08/11.

todo acto comunicativo se da un proceso de negociación que puede equipararse a representación teatral;

(..)La comunicación verbal es un proceso de negociación en el que los participantes están permanentemente definiendo y redefiniendo la situación comunicativa (el marco o encuadre de la interacción, el "framing"). Para ello establecen conjuntamente de una manera explícita o implícita lo que está sucediendo, el significado del encuentro. Marcan cuales son los límites del comportamiento apropiado. Se otorgan diferentes roles o papeles sociales y definen, por lo tanto, la estructura de interacción y las expresiones adecuadas para ese momento<sup>275</sup>

Tomando como base ello desarrolla como ese proceso de negociación se torna en una dimensión teatral;

Si se aplica esta acepción de lo teatral para entender la comunicación oral, se podría decir que en la construcción de las narraciones orales los distintos interlocutores narran, viven y reviven, crean y recrean, construyen y reconstruyen dramáticamente algún suceso. De la misma manera se podría añadir que sin necesidad de un escenario el hablante crea una atmósfera específica de suspenso a través de los tonos de la voz, las pausas, miradas, gestos así como movimientos corporales<sup>276</sup>

Esta teoría tiene sus pros y contras, reconociendo las similitudes y las diferencias, como por ejemplo el hecho de las cuestiones que pueden surgir al concebir todo acto de oralidad con dimensión teatral, en particular en las narraciones cotidianas, pues ha de reconocerse que si bien existen los puntos de encuentro, llegar a concebir todo acto comunicativo de oralidad u oralidad narrada como un performance o como un acto teatral, sería negar algunas de las características propias de la oralidad. Ello no implica negar en absoluto que algunos eventos de oralidad -en donde la narración hace presencia primordialmente- tengan presente esa dimensión teatral, ya que como el mismo Goffman lo afirma: “el meollo es que normalmente cuando un individuo dice algo, él no lo está narrando como una aseveración de un hecho (...) está recontando. Está recorriendo una secuencia de eventos ya determinados para implicar a la gente que lo escucha (..)”<sup>277</sup>

De esta manera reconociendo la dimensión teatral que puede llegar a tener la oralidad narradora artística, la propuesta técnica adoptada para la narración de cuentos con enfoque crítico (Narración Oral Escénica) y la existencia de corrientes y técnicas teatrales que

<sup>275</sup> GOFFMAN, Erving apud ZIRES, Margarita. *Ídem*.

<sup>276</sup> *Ídem*.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 10.

constituyen procesos expresivos comunicativos, se abordará el tema de los mismos con intención de hallar aquellas técnicas y postulados que puedan contribuir en el objetivo de la transformación social a la narración oral. Este recorrido, además de histórico (de acuerdo al desarrollo histórico que han tenido las técnicas dentro del llamado teatro social) obedece a la cadena de fundamentaciones teóricas y técnicas que se ha venido desarrollando (acerca del materialismo histórico y dialéctico como método de investigación) y que estas corrientes teatrales han tenido; es decir que una técnica se basa en la anterior, huyendo desde el teatro dialéctico de Brecht hasta la materialización de esos y otros postulados en la realidad colombiana como es el caso del Teatro La Candelaria.

### 2.2.1 Aportes desde el Teatro Épico Dialéctico de Bertolt Brecht

Bertolt Brecht constituye un paradigma trascendental en la práctica teatral, ya que su método implicó una verdadera transformación en la forma de ver, concebir, funcionalizar y hacer teatro. A lo largo de todo el mundo sus teorías y técnicas fueron adoptadas con mayor o menor coherencia respecto al autor alemán y con mayor o menor éxito frente a los públicos de todos los tiempos. Igualmente muchos han sido los investigadores y estudiosos teatrales -y los que no lo son- que han abordado su estudio en busca de un mejor entendimiento del mismo llevando a cabo diversas interpretaciones sobre sus postulados. De tal manera que en algunos casos sus técnicas se comprenden mejor por el estudio o materialización de compañías o actores, que por los mismos textos del autor, esto debido a la practicidad, materialidad o corporalidad que implica una propuesta de una expresión artística; es decir solo se entiende cuando es materializado o ejemplificado. Por eso en este punto mucha de la información e interpretación que se encuentra de Brecht y el teatro épico, responde a conclusiones que del estudio y ejercicio del mismo han llegado compañías y autores investigadores de su práctica teatral.

Práctica y teoría, que dicho sea de paso, también obedece a una fundamentación marxista, desarrollada por Brecht producto de su formación, estudio y estructura de pensamiento en este sentido, su profundo compromiso por hacer del teatro un hecho y práctica científica y sobre todo su siempre constante ideal de transformación social en una época, la que tuvo que vivir, convulsionada para la amenaza nazi sobre Alemania y el mundo, y todas las represiones e



intentos por consolidar esa propuesta totalizante a todos los sentidos, lo que lo llevó a vivir en carne propia las consecuencias de los hechos por todos conocidos.

Lo primero que conviene exponer son los fundamentos e interpretaciones que desde la posición materialista, histórica y dialéctica de Brecht hace el mismo del teatro, pues ellos son el soporte estructural y filosófico de su propuesta. Lo que esta posición conlleva es una interpretación en esos términos del mundo y todos sus productos culturales, incluido el teatro, de tal manera que este, como expresión cultural, no debe ser concebido como una expresión mágica por parte de los actores y actrices, sino como un hecho científico que también puede ser sometido a las leyes de la razón, afectado por circunstancias históricas (las de la época en la que se produce) y resultado del proceso de confrontación u oposición, que lo convierte en instrumento de transformación social en consonancia con la opinión de Herrera Flores en este mismo sentido, de tal manera que tal concepción también se puede aplicar a la narración oral de cuentos.

Desde esta lógica de pensamiento, método, investigación y de acción (teatral en este caso) ha de reconocerse a la humanidad en general y al hombre y mujer del teatro por sus posibilidades de cambio; personalmente, pero también como motor de él, ha de reconocerse la existencia de las cosas, los fenómenos y las estructuras en su existencia como resultado de la transformación y ha de reconocerse a la humanidad, incluidos actores, actrices y público como determinados históricamente. Estas manifestaciones entran en contradicción con la forma de teatro mayormente difundida hasta la época, una forma de teatro sometida a las leyes y técnicas de la tragedia aristotélica, por lo cual conviene analizar el funcionamiento de la misma para poder delimitar el alcance de la propuesta del teatro épico y la revolución que ello ha conllevado en este medio.

La lógica de la dinámica aristotélica puede condensarse desde su funcionamiento de la siguiente manera:

En la concepción aristotélica (..) la imitación efectuada por el actor debe provocar la identificación del espectador con el y, a través de él, con el personaje de la obra. En el capítulo VI de su Poética se lee la definición de la tragedia como “una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada (...), imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones”. De ese modo, Aristóteles le adjudica a la tragedia una tarea catártica: se imitan aquellas acciones que provocan temor y compasión. Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia de los espectadores coinciden con las de los personajes. Por lo tanto este teatro no puede

producir cambios de estado de animo, facilitar percepciones y llevar a tomas de conciencia<sup>278</sup>

Daniel H. Levy expresa que según Brecht la consecuencia principal de la dinámica aristotélica es la producción de la identificación puesto que “la catarsis o depuración se produce en virtud de un acto psíquico muy particular que denomina identificación. El espectador se identifica emotivamente con los personajes del drama, los cuales son recreados por los actores. Y una dramática es aristotélica cuando produce tal identificación, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho efecto (reglas de unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar)<sup>279</sup> Por su parte y referida a la tragedia, Margarita Ferro, expone en su estudio de Brecht unas esclarecedoras conclusiones acerca de la función social y las consecuencias del método de identificación empleado por esta, así:

Desde la Atenas de Pisístratos y Solón, la tragedia cumplió una función social voluntariamente establecida: el aquietamiento de las masas. Luego de identificarse con el protagonista, el espectador, realizando la catarsis de sus propias emociones, hace su reconocimiento - anagnórisis - como ser limitado, para llegar a la resignación y moderación, sofrozone. Este efecto sometedor se logra haciendo del teatro un fenómeno popular, de masas, que operando en lo psíquico - individual, rinde sus réditos en lo colectivo. De hecho los tiranos atenienses citados, lograron por este mecanismo aplacar rebeliones campesinas y de pequeños propietarios de tierras. La tragedia ateniense concreta una forma de educación sometedora, es didáctica, pero para amoldar a las multitudes a ciertos comportamientos de sumisión<sup>280</sup>

Brecht, conciente de ello; de la reducción de las posibilidades que el público tenía de aprender y de transformar, investiga otras formas teatrales y escénicas como el teatro chino así como las teorías y propuestas de colegas contemporáneos para formular por oposición a la tragedia griega su propuesta de teatro materialista, histórico y dialéctico. Del teatro chino encuentra elementos como la inexistencia de la cuarta pared del teatro clásico, la contemplación que el actor hace de lo que esta representando, los movimientos corporales anteriores a los movimientos faciales, los hechos cotidianos llevados al asombro, así como los gérmenes del gestus social al cual se hará referencia más adelante. Probablemente también se ve influenciado por colegas suyos como Piscator, quien popularizó un teatro compuesto por piezas escénicas parecidas a las actualidades en donde a modo de cuadros independientes o skaches comentaban y caricaturizaban personajes y noticias cotidianas, así como el teatro de

<sup>278</sup> LEVY, Daniel Héctor. Teatro e interpretación teatro épico. Mimeografiado, 2011, p. 2.

<sup>279</sup> BRECHT, Bertolt apud LEVY, Daniel Héctor. Teatro e interpretación teatro épico. Mimeografiado, 2011, p. 2.

<sup>280</sup> FERRO, Margarita. El teatro de Bertolt Brecht o el artificio de la realidad. Disponible en <http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>. Accesado en: 10/11/12.

Shaw en donde de manera disparatada se escenificaban episodios de la vida cotidiana llevando al absurdo prejuicios sociales y exagerando la realidad mediante situaciones llenas de parodia para desentrañar el trasfondo moral de los conflictos.

Los avances hacia la definición del teatro épico por oposición al teatro aristotélico o tragedia, pueden verse más claramente según la descripción que hacen algunos investigadores del análisis de las dos formas. Así pues la forma dramática del teatro aristotélico es una forma activa que involucra al espectador en el escenario llevándolo hacia la trama, empleando la sugestión proponiendo la ilusión de que lo actuado en el escenario es un trozo de vida real, en el que el público participa con sus emociones con la intención final de la catarsis aristotélica. En este tipo de teatro el hombre se asume como conocido, se está en el suspenso a la espera de un resultado ya que una escena es la consecuencia de otra. Según Aristóteles en su teatro el pensamiento determina al Ser<sup>281</sup> Por su parte la forma dramática del teatro épico es narrativa haciendo del espectador un observador crítico despertando su capacidad para actuar y demandando decisiones de su parte respecto a la trama de la obra, ya que las acciones narradas y representadas lo llevan contra la trama empleando argumentos. El teatro épico hace del hombre un objeto de investigación, a la vez sumamente alterable y sumamente modificador de sus circunstancias, aún cuando en buena parte sea creado por ellas. Postula que el espectador debe darse cuenta, a través de varios artificios, de que lo presenciado es un espectáculo. “La dramaturgia épica se centra en la división que el avance capitalista provocó entre el individuo y su medio, mostrando al sujeto alienado en un contexto que signa su destino y sus obras”<sup>282</sup> Según Brecht el ser social determina el pensamiento. El autor alemán formula su propuesta desde el método pero también desde la necesidad de un tipo de teatro popular y realista. Estos conceptos los define de la siguiente manera:

Popular es lo que las grandes masas comprenden / lo que recoge y enriquece su forma de expresión / es lo que incorpora y reafirma su punto de vista / es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo / es lo que, partiendo de la tradición lleva adelante<sup>283</sup>

Realista es lo que denuncia el complejo causal en la sociedad / es lo que desenmascara los puntos de vista dominantes y los señala como puntos de vista de los dominantes / Ser realista es escribir poniéndose en el lugar de la clase que brinda las soluciones más amplias a las dificultades más agudas de la humanidad<sup>284</sup>

<sup>281</sup> NOTO, Cintia. Brecht Bertolt entre telones. Disponible en: <http://entretelones.blogcindario.com/2008/07/00007-teatro-epico-bertolt-brecht.html>. Accesado en 25/09/12.

<sup>282</sup> *Ídem.*

<sup>283</sup> BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Buenos aires. Editorial nueva visión, 1976, p. 64.

<sup>284</sup> *Ídem.*

En esta misma sintonía de lo popular y realista han surgido interpretaciones del teatro brechtiano como una expresión del realismo socialista muy acorde con los enunciados del socialismo científico y el materialismo histórico como parte del marxismo. Para Susana Lumbreras realismo socialista significa una reproducción de la vida social de los hombres que debe arrojar luz sobre los mecanismos que mueven la sociedad y debe provocar impulsos socialistas<sup>285</sup> Desde este punto de vista de interpretación ser realista significa presentar el sistema de la causalidad social, desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder, escribir desde el punto de vista de la clase que tiene listas las soluciones más amplias para las dificultades más urgentes en que se encuentra la sociedad humana, ser concreto y posibilitar la abstracción<sup>286</sup>

Santiago García (al que se hará referencia más adelante) por su parte interpreta la dinámica del teatro épico desde la teoría del signo como un elemento importantísimo para la transformación social a través de representaciones simbólicas que conducen a esa actitud al espectador. García recuerda los tres tipos de relaciones que existen entre los signos; simbólicas (internas entre significado y significante), paradigmáticas (con otros signos similares o no) y sintagmáticas (entre signos vecinos o adyacentes). Estas relaciones a su vez generan tres tipos de conciencias y estas a su vez tres tipos de imaginaciones; la simbólica que implica la crítica biográfica e histórica, los lenguajes expresivos y las exploraciones históricas respectivamente. La paradigmática que implica las creaciones a partir de la variación de elementos y la estética, y la imaginación sintagmática que se define en las creaciones que se dan por oposición y continuidad, de donde surgen las expresiones poéticas, el teatro, la música y demás. En la opinión de García, las técnicas del teatro épico a nivel del juego de estas imaginaciones mueven a estados de conciencia de acción que posibilitan la transformación social de la siguiente manera;

Hay pues una necesaria contraposición de elementos del pasado y del presente que en realidad buscan las acuas del estado de las cosas del presente y que a la vez permiten o inducen a una acción sobre la realidad. Aquí podemos ver cómo la definición de la función poética expuesta por Román Jakobson cobra una especial claridad, Jakobson dice que "la función poética traslada el principio de equivalencia del eje de selección (paradigma) al eje de combinación (sintagma)". Y define la combinación como la construcción de la secuencia que descansa sobre la continuidad. O sea que los valores

<sup>285</sup> LUMBRERAS, Susana. Brecht socialismo expresionista o expresionismo social. Revista primer acto nº 275. Edita Centro de estudios y actividades culturales Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1998, p. 97.

<sup>286</sup> *Ibidem* p. 99.

de similitud o equivalencia de la imaginación paradigmática son trasladados a los valores de continuidad. El efecto de distanciamiento es pues, una herramienta fundamental para llevar al espectador del plano de la contemplación al de la acción<sup>287</sup>

Sobre las especiales características del teatro épico, se puede afirmar que ellas obedecen o están en función de un objetivo primordial; una nueva actitud por parte del espectador y del actor/actriz conducente a que el público comprenda en toda su dimensión el medio social mediante la razón de manera crítica y dispuesta a la transformación, una vez más en consonancia con las que parecen ser las disposiciones de aquellas personas relacionadas con la narración oral o bien por ser artistas orales o interventores sociales o bien por ser emisores en términos comunicacionales de los cuentos orales.

Del desarrollo de su técnica y la materialización de sus obras puede deducirse que bebe de fuentes de la comedia picaresca, porque al igual que esta tiene comentarios dirigidos al público y tiene tendencia hacia lo desagradable, además es un teatro que ironiza, ridiculiza y desenmascara al poder. Sobre el papel del artista, el dramaturgo alemán lo concibe como el testigo, difusor, catalizador de los cambios, el que realiza denuncias de las injusticias sociales, para él de alguna forma es la conciencia de la sociedad. Es ante todo un teatro de carácter descriptivo porque intenta mostrar las causas de las cosas intentando quitarles su velo de natural y porque permite reconocer como histórica una situación para transformarse, razón por la cual presenta la realidad historizada y no como un hecho histórico pasado e inmodificable, y además siempre relacionando lo que pasa en la escena con la realidad actual.

Se le denomina épico por similitud con el poema narrativo épico, de acción grande y pública, porque la acción está fragmentada y la figura del narrador (que más tarde se abordará) la estructura. La contradicción dialéctica se ve materializada en las piezas, entre las palabras y actitudes y entre el estado de las cosas y las causas. Confronta a la audiencia frente a situaciones en donde deben hacerse cambios, así el espectador toma decisiones a favor o en contra de alguna opción, confronta el drama con la realidad para que no haya lugar a confusiones. Un teatro que tiene una relación con el público de manera libre y directa ya que tiene actitud de representar pero también de comunicar. He aquí otra similitud con la narración oral de cuentos entendida como comunicación porque al igual que el teatro épico la

---

<sup>287</sup> GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá. Ediciones La Candelaria, 1989, *passim* 102 a 103.

comunicación directa es una característica que abre posibilidades mayores para influir críticamente sobre quienes escuchan.

El desarrollo práctico de su propuesta según el mismo y los estudiosos de su obra se basa en torno a un concepto denominado Efecto “V” o “Efecto de distanciamiento” que su teatro épico debe alcanzar para los fines que se propone y cuyo objetivo es en palabras de Santiago García;

Su objetivo fundamental, conservando su carácter artístico, era el de presentar en el escenario el carácter de las relaciones entre los hombres no como inmodificables y eternas sino como transformables por el hombre mismo, o sea mostrar el carácter transitorio de los acontecimientos y de los conflictos de los hombres<sup>288</sup>

Para ello- como su nombre lo plantea- se debe distanciar o extrañar lo que se presenta. Se trata de transformar la cosa (obra teatral) que se pretende clarificar para lograr que deje de ser un objeto común y natural, y así convertirlo en algo especial y susceptible de cambio. Se trata de producir un efecto dialéctico en el espectador entre lo particular y lo general, lo individual y lo típico, el ahora, ayer y mañana, provocar una desalineación ideológica para de esta manera tener una percepción política de la realidad. Para terminar de clarificar de que se trata, el mismo Brecht en sus obras lo ejemplifica con un reloj, al cual todos están acostumbrados a ver para saber la hora; es decir los hemos naturalizado. Mas sin embargo nunca se pregunta en cada momento como funciona y porque, o el ejemplo de la madre divorciada que se casa por segunda vez, a la cual el hijo a partir de su segundo matrimonio la comienza a ver desde otra perspectiva, la de mujer que pueda casarse y no solo la de madre, o el ejemplo del maestro de escuela al cual sus alumnos lo reconocen como autoridad y un día lo encuentran en un aprieto común, como el que les puede ocurrir a ellos. En los tres casos se trata de brindar una mirada al mecanismo, a nuevas ópticas y al reconocimiento de cambios que puede tener la sociedad representada por el teatro. Así el objetivo del Efecto V contribuye a la metodología relacional con que deben contar los procesos artísticos de lucha por la dignidad desde la teoría crítica, en la medida que esa desnaturalización de las cosas y los fenómenos reafirma la contradicción absolutista del universalismo y la pasividad con que se desea por parte del poder hegemónico que se interpreten los fenómenos sociales que causan la violación de los derechos humanos. Extrañar las cosas, equivale en términos teórico críticos a mirar las cosas en relación con otras o con otros afirmando la relatividad de estos.

---

<sup>288</sup> GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogota. Ediciones La Candelaria, 1989, p. 92.

Este “Efecto V” se puede lograr a través de un gran número de técnicas entre las cuales vale la pena resaltar;

- ❑ Historización de la situación. Se trata de mostrar el campo histórico en el que transcurren los hechos y a los personajes afectados por esas características históricas
- ❑ Moderación de la acción por parte de un narrador. El modelo que utiliza es el del testigo que presencio un accidente y lo comenta a los demás. Esto tiene el carácter de repetición de quien no ha vivido lo que ocurrió sino que explica a los demás como pasó. Su importancia social radica en la reconstrucción de lo ocurrido. Esta figura puede enfocar los hechos para decir como se pudo haber evitado, quienes son los responsables y además contiene un punto de vista que no es otra cosa que la intención y tiene la fuente en la figura de la cotilla de la esquina callejera; “El teatro épico procura buscar su modelo básico en una esquina callejera, es decir, volver al teatro mas simple y natural, a una empresa social cuyos móviles, medios y objetivos son prácticos y terrenales. En el modelo no existe el afán de expresarse, de hacer suyo un sentido ajeno; no hay vivencia espiritual, instinto lúdico, placer de fabular, etc., como en el teatro”<sup>289</sup>
- ❑ Acción narrativa fragmentada. La historia se debe narrar en escenas o cuadros fragmentados que impiden la totalidad orgánica de la obra y que en ocasiones esos cuadros se enfrentan. García dice que en el teatro épico se narran dos fabulas, la de parábola del texto y la de la explicación moral profunda. Brecht afirma que lo mejor seria que el público conociera de antemano la fabula, con eso se le despoja de sensacionalismo y no hace acento en las decisiones, sino en las singularidades de ella.
- ❑ Gestus Social. Uno de los grandes y revolucionarios avances del teatro épico. El gestus o intención gestual se define de la siguiente manera: “por gestus entendemos todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza muy variada, que —junto con expresiones orales— constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso (un juicio, una deliberación, una pelea, etcétera) o un complejo de gestos y expresiones orales que, al presentarse en un individuo, desencadena determinados sucesos (...). Un gestus define las

---

<sup>289</sup> BRECHT, Bertolt .Escritos sobre teatro. Buenos aires. Editorial nueva visión, 1976, p. 174.

relaciones entre personas<sup>290</sup> Sobre este es preciso afirmar que tiene validez y significado en la medida en que se trata de una relación de contradicción ya que contribuye a resaltar los contenidos de las contradicciones entre actitudes y palabras, a crear alusiones dialécticas entre actitudes pasadas y presentes y a la búsqueda de la causa de las cosas al compararse con otros gestos y encontrar un nuevo significado en los mismos.

- ❑ Interrupción. Ceder el paso en medio de la representación para recapitular los hechos, dar una opinión sobre los mismos o para proporcionar una visión más amplia de los acontecimientos, señalar de manera directa lo que se va a hacer, mostrar aquello que no se ve en la trama desnuda, las razones por las cuales lo hace y preguntarse el porque de las cosas. Esto con el objetivo de que las acciones no progresen y se vea fragmentada.
- ❑ Homología. Utilización de elementos verbales, no verbales y paralinguísticos cuyo efecto es la producción de homologías entre las situaciones, para enriquecer el tema y encontrar un contraste paródico.
- ❑ El actor. Respecto a las reglas elementales del actor, Brecht recomienda no cambiar las voces para representar, dar lugar a la evolución de los personajes, no caracterizar a los personajes con actitudes o valores diferentes a los de la etiqueta social y una gran sensibilidad social del actor, conocimiento de las situaciones sociales y el estudio de las mismas para un mayor grado de eficacia de su trabajo. Utilización de recursos como la no identificación con el personaje utilizando medios como la gestualidad artificial, el vestuario o disfraz.
- ❑ Nominación. Los títulos de los cuadros deben tener relación con lo que acontece en los aspectos sociales, la manera en que se ha de hacer la representación. Se recomienda que sea similar a una crónica, un periódico, presentar los hechos como famosos o conocidos por todos.
- ❑ Música. El recurso de la música ilustra la acción. Además puede servir como interrupción de la trama.

---

<sup>290</sup> BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Buenos Aires. Editorial nueva visión, 1976, p. 10.



- ❑ Utilización de prólogos y epílogos dando consejos al público.
- ❑ Escenografía. De manera simple, utilizando decorados con objetos que contribuyan a la crítica. Igualmente la utilización de carteles explicativos de los pasajes que vendrán a continuación para provocar una literalización de la acción
- ❑ Utilización de otras artes. Las otras artes ayudan a diversificar los efectos parodiaos y el contraste de la situación entre lo que un arte dice y lo que hace el otro.

### 2.2.2 Aportes desde el teatro del oprimido de Augusto Boal

Augusto Boal, fue un dramaturgo brasileño que al igual que Bertolt Brecht desarrolló su teoría y práctica de la forma como concebía el teatro en medio de circunstancias políticas y sociales de represión, en su caso las condiciones de pobreza e injusticia del Brasil del siglo pasado y la posterior dictadura militar que lo obligó al exilio. Además pudo constatar sus postulados teóricos con manifestaciones prácticas de su propuesta por Latinoamérica y el mundo entero, nutriendo y actualizando sus conclusiones constantemente. Hoy en día en muchos lugares del mundo se llevan a cabo procesos de intervención social en donde se utilizan muchos de los elementos de su propuesta del Teatro del Oprimido.

Al igual que el autor alemán comienza formulando su propuesta en contraposición al teatro aristotélico y a su manifestación más plausible; la tragedia, a la que considera un autentico sistema político de intimidación, de eliminación de las tendencias malas o ilegales en los espectadores<sup>291</sup>, un sistema de purgación de todo lo no aceptado socialmente que debe ser utilizado y que aún hoy de diversas formas es utilizado por el poder.

Boal, estudia a Aristóteles para concluir que la tragedia griega se constituye en ese contexto con una función represiva utilizando la catarsis cuyo fin es la corrección o purificación de los actos que atentan contra la virtud, la justicia y la ley ateniense. La catarsis según Hipócrates “(...) significaría remoción de un elemento doloroso o perturbador en el organismo,

---

<sup>291</sup> BOAL, Augusto. Teatro del oprimido. Barcelona. Alba editorial, 2009, p. 116.

purificando así lo que permanece, finalmente, libre de la materia extraña eliminada”<sup>292</sup> La catarsis entonces funciona como corrección en los siguientes términos;

la naturaleza tiene ciertos fines en vista; cuando falla en alcanzar esos objetivos, intervienen el arte y la ciencia, el hombre, como parte de la naturaleza, tiene ciertos fines a la vista: salud, vida gregaria en el estado, felicidad, virtud, justicia, etcétera. Cuando falla en la consecución de esos objetivos, interviene el arte de la tragedia. Esta corrección de las acciones del hombre es llamada, por Aristóteles, catarsis<sup>293</sup>

La catarsis -según el análisis de Boal expuesto ampliamente en su obra “Teatro del Oprimido”- funciona como acto de remoción de los elementos dolorosos o perturbadores en el organismo, removiéndolos, porque de lo contrario esos elementos podrían llegar a atentar contra las leyes. En la tragedia griega algo injusto le ocurre a los personajes llenos de virtud que yerran en una sola cosa, valor o actitud, que esta rondando en la cabeza del espectador, de tal manera que ese hecho produce compasión, piedad y terror en él, liberándolo de esa pulsión y previniendo que se haga latente y material. Lo que sucede es que como advierte Boal, esas cosas reprimidas pueden ser valores o actitudes en pro del cambio o la transformación, es decir se están reprimiendo los actos revolucionarios. Pero la tragedia funciona como medio preventivo y represivo, es decir cuando se han cometido los actos que atentan contra la ley o cuando se esta apunto de cometerlos.

Por lo tanto, cuando el hombre falla en sus acciones, (..) el arte de la tragedia interviene para corregir esa falla. ¿Cómo? A través de la purificación, de la catarsis, de la purificación del elemento extraño, indeseable que hace que el personaje no alcance sus objetivos. Este elemento extraño es contrario a la ley, es una falla social, una carencia política<sup>294</sup>

El análisis de Boal respecto a la necesidad de otro tipo de teatro no solo parte de una propuesta opuesta o en contradicción con la tragedia. Sino también de un análisis histórico del teatro como genero, un análisis materialista y de estructuras sociales. El teatrero brasileño recuerda como los pueblos indígenas de suramerica hacían teatro en su relación con los elementos para satisfacer sus necesidades, para tratar de intervenir ante ellos, conseguir condiciones favorables para el clima, la cosecha y la vida en comunidad, haciendo latente esa expresión ritual cantando, bailando y representando con la daza como medio de transformación del medio. Igualmente recuerda como al principio de muchas civilizaciones el pueblo se reunía en carnaval y fiesta antes de que las aristocracias decidieran que solo unos

<sup>292</sup> HIPÓCRATES apud BOAL, Augusto. Teatro del oprimido. Barcelona. Alba editorial, 2009, p. 147.

<sup>293</sup> BOAL, Augusto. Teatro del oprimido. Barcelona. Alba editorial, 2009, p. 142.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 149.

podían participar de esa fiesta popular llamándolos actores y excluyendo a los demás denominándolos espectadores y finalmente creando la división entre actores principales y coro.

Subraya el papel del teatro como lenguaje para conocer la realidad y transmitir conocimiento, al igual que Brecht y Herrera Flores, y que todo ser humano es teatro ya que este actúa para sobrevivir generando acciones con el mismo lenguaje que utilizan los actores y actrices; la voz, el cuerpo y el movimiento. También es conciente e intenta combatir la alineación del cuerpo, la mecanización de sus posibilidades y por ello insta a la desalineación y desmecanización de los mismos como otra forma de acción, expresión y transformación. Afirma que se ha dado una captación y alienación de los medios de producción del teatro por parte del poder con unos fines y reclama la necesidad del avance en las propuestas teatrales para que el espectador actúe por si mismo, a partir de los logros de Brecht en el sentido de que el espectador piense críticamente por si mismo.

Teniendo presente todo esto piensa en una propuesta teatral de liberación que no implique una delegación de poderes, una propuesta para que el espectador actúe y piense por si mismo, en el mismo espacio y tiempo, transformándose en sujeto pasivo del teatro a sujeto transformador de la acción dramática. Esta propuesta claramente se conecta con el concepto de riqueza humana de Herrera Flores ya que apunta al empoderamiento del teatro por parte de los oprimidos, generando la capacidad de pensar y actuar por si mismos y de representar, lo cual es poner en practica esos recursos. A esta propuesta la nombra Teatro del Oprimido que puede definirse de la siguiente forma:

El Teatro del Oprimido es una formulación teórica y un método estético, creado por Augusto Boal, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. El Teatro del Oprimido tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador -ser pasivo- en *espect-actor*(..) estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro.<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> BARAÚNA, Tania. La práctica del teatro forum de Augusto Boal. El caso de "Marias do Brasil". Disponible en [http://www.upf.edu/huma/pdf/cvtania\\_barauna.pdf](http://www.upf.edu/huma/pdf/cvtania_barauna.pdf). p. 3. Accesado en 11/10/12.

El objetivo de este teatro del oprimido consiste en que mediante técnicas teatrales y procedimientos expresivos, se reflexione sobre las relaciones de poder, generando un espacio de acción para proponer y analizar distintas opciones de cambio. Se trata de un ensayo de los cambios y las transformaciones a nivel ficticio para su posterior materialización en la vida real. Dentro del manifiesto de los principios del teatro del oprimido<sup>296</sup> se puede encontrar como su objetivo principal es humanizar la humanidad mediante el teatro. Así mismo allí se consigna que el teatro del oprimido ofrece un método de análisis del pasado en el contexto del presente para intervenir en el futuro mediante la recuperación de un lenguaje que todos y todas ya poseen; el teatro. Se define a los oprimidos como todos aquellos grupos de personas que por diversas razones que enumera, se encuentran desposeídos del derecho al dialogo ya que el ideal perseguido por este teatro es el de que todas las relaciones sean dialógicas y que todas las personas tengan la posibilidad de transformarse en protagonistas de su realidad y de los cambios que sobre ella generen.

En el siguiente cuadro puede observarse cual es el proceso que debe llevarse a cabo para alcanzar semejante empresa;

Etapas	Objetivos Formas	Desarrollo
Primera etapa: conocer el cuerpo.	Secuencia de ejercicios en que uno empieza a conocer su cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación.	Primera etapa: conocer el cuerpo conviene que la aplicación de un sistema teatral empiece no por algo ajeno a la gente (técnicas teatrales que se enseñan o imponen), sino por el cuerpo mismo de las personas que se dispongan a participar del experimento.  El primer objetivo de hacer que cada uno sea conciente de su cuerpo, de sus posibilidades corporales y de las deformaciones que su cuerpo sufre por el tipo de trabajo que realiza.
Segunda etapa. Tornar el cuerpo expresivo.	Secuencia de juegos en que uno empieza a expresarse a través del cuerpo	Se intenta desarrollar la capacidad expresiva del cuerpo.
Tercera etapa: el teatro como lenguaje. Se empieza a practicar el teatro como	-Primer grado: dramaturgia simultánea. Los espectadores escriben simultáneamente con los actores que actúan	Dramaturgia simultanea

<sup>296</sup> Principios teatro del oprimido. Organización Internacional del Teatro del Oprimido (ITO). Declaración de Principios. Disponible en: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=27>. Accesado: 04/09/09.

lenguaje vivo y presente, no como producto acabado que muestra imágenes del pasado	-Segundo grado: teatro imagen. Los espectadores intervienen directamente hablando a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores.	Teatro imagen	
	-Tercer grado: teatro foro. Los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan.	Teatro foro	
Cuarta etapa: el teatro como discurso.	Formas sencillas en las que el espectador-actor presenta espectáculos según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones.	Teatro periodístico	Teatro invisible

**Cuadro 2.3 Etapas del teatro del oprimido.** Fuente: Fuente: Boal Augusto. Teatro del oprimido. Barcelona. Alba editorial 2009

### 2.2.3 Aportes desde el Teatro de Creación Colectiva de La Candelaria.

El Teatro la Candelaria, es una organización teatral colombiana de amplia y exitosa trayectoria a nivel nacional e internacional que ha desarrollado una metodología y técnica teatral producto de la investigación, representación y compromiso social de quienes de ella hacen parte. Nace en medio de las conocidas circunstancias políticas colombianas del conflicto y desde entonces se vincula con la contribución por una nueva forma de hacer teatro nacional desde el apoyo a las organizaciones sociales y políticas con las cuales se identifica en pro de una Colombia más justa y democrática. Su director Santiago García se ha dedicado a la sistematización y teorización de sus métodos de trabajo, resultados e impacto de su teatro en el país, siempre haciendo hincapié en que no se trata de una técnica de recomendación e imposición sino la simple exposición de la forma como ellos han llegado a esas conclusiones. Esta sistematización se ha dado del análisis de las obras y los procesos, así como del estudio de otras disciplinas de las ciencias en general y del contexto particular de Colombia y America Latina. En este apartado se intentará realizar una condensación de algunas de sus conclusiones que pueden resultar de especial relevancia desde el teatro y hacia la narración oral.

Producto de su formación Santiago García realiza también al igual que los otros dos autores estudiados, una interpretación dialéctica de los fenómenos sociales y en este caso del teatro mismo como producto histórico y cultural. Afirma que el valor de la creatividad esta dado

por su papel en los procesos transformadores de la realidad y que el actor debe asumir un compromiso de trabajo con esa empresa ya que en su parecer toda organización y en particular las de carácter artístico en Colombia deben tener una responsabilidad social comprometida con los cambios. Estudia en sus escritos, en particular en sus recopilaciones de Teoría y Práctica del Teatro, que existen unos factores que deben determinar la toma de conciencia del actor. El análisis para llegar a aquella debe partir de la consideración de elementos como los medios de producción teatral (él los delimita en las salas, teatros, recursos técnicos, instituciones culturales, etc.) el público y la relación de la compañía con él (preguntándose a que clase de público se quiere llegar y para que intereses) y la posición de la organización respecto a los intereses y necesidades de las clases en la sociedad. Concluye que todo proceso de acceso al conocimiento, entre ellos el teatro, implica tres momentos a saber; el momento cognoscitivo (el arte y la ciencia como maneras complementarias de apropiación de la realidad), el momento ideológico (donde confluyen las relaciones entre los conceptos, las ideas, las relaciones entre los hombres y la naturaleza y como se interpretan las concepciones políticas del actor) y el momento estético (es la forma como presentar los contenidos, la manera de transformar la realidad en otra a través del arte). Es de resaltar que estos momentos así como su concepción del teatro resultan en consonancia con los meridianos del diamante ético, lo cual lleva a concebir esta forma de teatro como eminentemente crítica.

Siguiendo este método de análisis del teatro a partir de estos tres momentos aborda el tema del segundo, el de la ideología y el teatro reconociendo que como proceso cultural esta tiene su espacio y cabida en el proceso creador. La manera que escoge de analizar el alcance de la ideología en el teatro es a través del concepto de la imagen teatral. Primero que todo afirma como la ideología dominante intenta consolidarse en los siguientes términos:

Este mundo ideológico es el terreno donde más eficazmente actúa la ideología dominante con su poderosa máquina de información la cual procura reafirmar una concepción estética del mundo en cada individuo de la sociedad. La enciclopedia de conocimientos del espectador sería inamovible y sólo estaría sometida a un crecimiento, a un engorde, sino existieran elementos que la perturbaran y le permitieran su transformación o por lo menos su reestructuración<sup>297</sup>

De la anterior afirmación puede verse como la pretensión absolutista de la razón sería que identifica Herrera Flores también hace presencia en los procesos creativos, en particular el teatro tratando de consolidarse como aparato ideológico. A continuación se expone como es el

---

<sup>297</sup> GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá. Ediciones La Candelaria, 1989, p. 74.

mecanismo de funcionamiento de la producción de imágenes y de imágenes teatrales por parte del poder dominante;

Las culturas producen imágenes (falsas o verdaderas) que permiten un reconocimiento por parte de los individuos de la sociedad. (...) Porque en el momento del reconocimiento y de la mutación en la escena se opera al mismo tiempo el *reconocimiento* el público (individuo y sociedad) con la *imagen* propuesta por el artista. *Imagen* que va a cumplir una función estabilizadora en la sociedad griega (a través de la catarsis) o perturbadora en otros momentos de la misma historia griega como en el caso de Aristófanes o posteriormente en otras manifestaciones de la cultura popular en litigio con cánones que impiden su libre desarrollo (Por ejemplo el arte de la alta edad media)<sup>298</sup>

Así que conciente de ello estudia en la teoría de la imagen teatral la manera de contrarrestar esta opresión producida por las imágenes teatrales lógicas aristotélicas de las cuales se vale el poder. Por imagen teatral debe entenderse la representación de los conflictos de las personas de un mundo susceptible de transformarse por ellas mismas, es la forma activa de accionar sobre los contenidos de la realidad desde el teatro que se produce por el resultado dialéctico entre la representación y la acción que esta desencadena en el público. Su función es reafirmar o romper conceptos ideológicos causando ruptura de prejuicios sobre las concepciones del mundo y las relaciones entre los hombres, o las concepciones de la sociedad en un determinado momento histórico con unas características. Esta función la cumple a través de la utilización del lenguaje teatral mediante procedimientos que generan alusión y asociación a un nivel intertextual entre la ideología del actor y la del espectador generando un interés crítico en el segundo.

La propuesta de García es generar imágenes teatrales que resquebrajen el mundo de conceptos de la ideología opresora, para propiciar cambios. Se trata de poner en crisis el contexto de imágenes teatrales opresoras, en términos de teoría crítica. Es romper prejuicios de la ideología dominante o reafirmar ideologías progresistas y atribuirle al teatro como expresión del arte su función importante para que este bombardee “(...)la dura capa estratificada que protege el mundo conceptual del espectador”<sup>299</sup> En sus propias palabras construir una imagen en la que se reconozca al individuo y a la sociedad en un contexto y tiempo determinado, que contribuya a la transformación del mismo a partir de la construcción de una identidad nacional propia.

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 74.

Su propuesta y desarrollo en el teatro de la Candelaria es al nacimiento de un nuevo teatro, con sendas características propias del contexto colombiano y latinoamericano. Pero como el teatro dialectito en el cual él cree implica contradicciones, recomienda nutrirse del viejo teatro encontrando nuevos elementos dinamizadores de las contradicciones (sin renunciar a los elementos propuestos por Brecht en los cuales cree y aplica en su teatro), como por ejemplo la reinterpretación de las tragedias griegas, sin los elementos clásicos que conducen a la catarsis, revalorizándola para las nuevas sociedades, sustituyendo esos elementos por otros encontrados en las propias tradiciones latinoamericanas para formar el argumento. Su recomendación es a la reinvención a partir de las tradiciones populares, utilizando la memoria de los pueblos para renovar los imaginarios culturales, tomar los mitos, historias, incidentes históricos y leyendas populares para crear puentes entre lo nuevo y lo viejo, trasladar los mitos antiguos a las problemáticas actuales recuperando dos aspectos de la imagen teatral; la utilización de parábolas u analogías que se pueden lograr con elementos referenciales o conocidos y la recuperación de las alusiones del conjunto argumental y las relaciones orgánicas de tipo social, político y psicológico presentes con respecto al pasado.

Sumada a la anterior concepción-propuesta de la imagen teatral vista desde la ideología, otro de los grandes aportes de la técnica del teatro la candelaria es el método creativo para las obras que representan, método que tiene sus bases dialécticas y en el teatro épico de Brecht con las particularidades de su ejercicio y experiencia. Este método nombrado por ellos como creación colectiva<sup>300</sup> puede delinearse de la siguiente manera:

- ❑ Motivación del contenido: se da por la realidad circundante en la que viven los artistas.
- ❑ Determinación del tema: es el asunto o sustancia fundamental del que trata la obra
- ❑ Determinación de los argumentos: son las razones o explicaciones del tema, es la forma como se presenta el tema.
- ❑ Determinación de las líneas temáticas: son las formas como se expresa el tema, los diferentes niveles en los que se presenta el tema.
- ❑ Determinación de las líneas argumentales: son las formas de expresar el argumento
- ❑ Investigación: a nivel especializado para la recaudación de la información.
- ❑ Improvisaciones: con la información seleccionada se llevan a cabo improvisaciones con lenguaje teatral.
- ❑ Hipótesis de trabajo: primera hipótesis de estructura de obra para improvisar.

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 17.



- Estructura, texto, elementos operativos: fijación de la estructura de la obra, escritura del texto dramático, elaboración de escenografía, música, vestuario, maquillaje.

Otro de los aportes de la sistematización de la práctica teatral de La Candelaria son las conclusiones que formulan sobre ejercicios, estudios y talleres sobre aspectos como el acto de habla y los lenguajes no verbales vistos desde el teatro. Con relación al primer tema García afirma – investigando a otros autores especializados – que el acto de habla consiste en hablar un lenguaje pero desde una perspectiva que lo reconoce como una acción o acontecimiento social en si mismo, como la unidad básica de comunicación lingüística a varios niveles. Parafraseando sus conclusiones, el acto de habla puede condicionar o cambiar conductas, pensamientos o sentimientos y su intención es emitir o recibir un mensaje entre dos personas que cumplen los papeles de emisor y receptor recíprocamente, lo cual reafirma el carácter comunicacional de la oralidad abordado ampliamente en el primer capítulo de este trabajo. García citando a Searle y Van Dijk recuerda que existen dos clases de acto de habla; los ilocucionarios cuyo fin es informar, aseverar o testificar y los perlocucionarios que intentan modificar conductas o acciones, pensamientos o creencias (se trata de imperativos, ordenes o sugerencias). A su vez este esta determinado por ciertos principios<sup>301</sup>;

Principio	Alcance
Cooperación	Implica una necesidad de respuesta por parte del receptor
Expresabilidad	Tiene muchos medios para expresarse
Significación (propio de los procesos artísticos)	<p>Contiene ambigüedad significativa lo cual implica múltiples opciones de significado.</p> <p>-informa sobre el significado</p> <p>- a mayor elaboración artística mayor significación se alcanza</p>
Intencionalidad	<p>Implica un propósito al decir algo</p> <p>- la intención define y precisa el significado</p>
Referencialidad	<p>Refiere a algo o a alguien para decir algo de él.</p> <p>En el teatro adquiere un factor de multiplicación mediante la alusión.</p> <p>Implica el contexto de presentación donde por medio de una relación dialéctica se hace referencia a algo del pasado comparándolo con el presente.</p>

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 114.

Contextualidad	Las circunstancias del acto del habla repercuten sobre él.
----------------	--

**Cuadro 2.4 Principios del acto de habla.** Fuente: García Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá. Ediciones La Candelaria.1989

Respecto a los lenguajes no verbales analizados desde el teatro, las conclusiones de sus talleres comienzan con afirmar y comprobar como el teatro se nutre de la comunicación no verbal y cotidiana para apoyarse o proponer nuevos significados. En estos eventos sistematizados sustentados en su propia investigación se resaltan los aspectos claves y los aspectos no lingüísticos, así;

Aspectos claves. Tomados por García de Ricci y Santa Cortesi				
Comportamiento espacial	Utilización del espacio personal y social  Percepciones de él	Contacto físico.  Proximidad  Orientación  Postura  Configuración espacial	Instancias de interacción  Tomada por García de Hall	Intima  Personal  Social  Publica
Movimientos del cuerpo  Tomados por García de Ekman y Friesen	Gestualidad del cuerpo, manos y cabeza	Clases de lenguaje brazos y manos	<p>Emblemas: Gestos reemplazables por palabras o frases(ej: venga, pare, etc.)</p> <p>Ilustradores: Ilustran y complementan lo que se es ta diciendo. Clases:</p> <p>las batutas y los hidrógrafos que serían gestos lógico discursivos que van siguiendo la dirección del pensamiento</p> <p>los deícticos que señalan, como acompañamiento del discurso, lugares imaginarios o reales, los espaciales que ilustran las dimensiones, tamaños - volúmenes de las cosas o de las ideas: grande, pequeño, lejano, etcétera,</p> <p>Los pictógrafos que trazan las formas o las configuraciones icónicas de lo descrito, los gestos que ilustran conceptos tales como: vasto, delgado, horizontal, fino, sinuoso, etc.</p> <p>los kinetógrafos: Ilustran los movimientos, de ahí su raíz kine</p>	

			<p>(movimiento): rápido, lento, zigzagueante, etc.</p> <p>Manifestaciones de Afecto: indicaciones de estado emotivo. Estados primarios:</p> <p>Felicidad, Sorpresa, Tristeza, Temor, Rabia, Asco</p> <p>Desprecio, Interés, Preocupación</p> <p>Reguladores: Gestos recíprocos entre emisor y receptor en interrelación</p> <p>Regulan y sincronizan intervenciones en los diálogos, puntualizan conversaciones</p> <p>Movimientos de cabeza</p> <p>Cambios de postura</p> <p>Arqueo de cejas</p> <p>Adaptadores; gestos inconcientes pequeños y personales que adaptan el Yo a la situación de interrelación</p>
		Gestos de todo cuerpo	Pantomimicos; mímicos para representar movimientos, situaciones, estados de animo sin utilizar el habla
<p>Expresión de la cara</p> <p>Tomado por García de Fritz Lange</p>	<p>Zona especializada de comunicación</p> <p>Tiene relación con los estados de animo</p> <p>Son gestos socialmente aprendidos según reglas</p>	<p>Contiene:</p> <p>Reglas de exhibición</p> <p>Intensificación de gestos</p> <p>Disimulo o enmascaramiento</p> <p>Cambio de emoción contraria</p>	<p>Quinemas:</p> <p>Existen 53 variables gestuales.</p> <p>Tomado por García de Birdwhistel</p>
Mirada	Carácter comunicativo	<p>Dirección</p> <p>Duración</p> <p>Intensidad</p> <p>Orientación</p>	
<p>Aspecto exterior</p> <p>Tomado por García de Cook y Argyle</p>	<p>En el plano operativo del Teatro</p>	<p>Vestuario</p> <p>Maquillaje</p>	<p>Estáticas: Cara maquillaje, señas que no cambian, configuración física</p> <p>Dinámicas: cambian en el transcurso de la interacción</p>
Aspectos no lingüísticos			
<p>Apoyos en la comunicación Verbal</p> <p>Señales</p>	Adaptan o regulan la comunicación	Tipo de Voz	Diferentes tipos de voz utilizados

identificativas independientes		Paralenguajes	Calidad de la Voz Tono, resonancia, tiempo, control de articulación	Vocalizaciones -Caracterizadores -Cualidades vocales -Segregados Vocales
--------------------------------	--	---------------	--	---

**Cuadro 2.5 Sistematización de lenguajes no verbales.** Fuente: García Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá. Ediciones La Candelaria.1989

### 2.3 Aportes desde la Antropofagia Cultural

La narración oral de cuentos es sin duda una expresión artística que posibilita el punto de encuentro, la comunicación entre personas, pueblos y culturas. De allí que sea loable que esta pueda comunicar mediante el acto narrativo diferentes puntos de vista, costumbres, tradiciones, comportamientos, lenguajes, propuestas éticas y morales, valores y demás; de comunidades y culturas enteras. Así dan fe múltiples cuentos llamados tradicionales, contados por narradores comunitarios o narradores orales que los hacen suyos, o inclusive muchos cuentos de autor o de la literatura en boca de los narradores. Este hecho narrativo – haciendo referencia al acto de contar estos cuentos – puede constituir un acto de formación de esa estantería cultural, de rescate del pasado y de publicidad o dialogo cultural basado en el intercambio de saberes o conceptos culturales. Aquello evidentemente contribuye al conocimiento y respeto de las otras culturas pero en el fondo el paso para la integración a partir de esas diferencias demanda de muchas más acciones y actores comprometidos. Pues bien, una de las tendencias o movimientos que puede contribuir a ello es la antropofagia cultural entendida desde un enfoque de teoría crítica aplicada a los derechos humanos.

Desde la teoría crítica de los derechos humanos se entiende la actitud antropofagica como “la asimilación crítica, nunca global y siempre dialogada entre diferentes formas de humanizarnos. Ni el hombre ni la mujer (..) están condenados a no entenderse y a no poder construir un tercer espacio, o en otros términos, una zona de contacto en la que incluir, asimilado criticadamente, las perspectivas ajenas”<sup>302</sup>

<sup>302</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado- 2009. p. 38.

En su tratado sobre arte y dignidad Herrera Flores cita a Manuel Vázquez Montalbán quien narra la historia de un centroafricano que llega a Europa y todos le piden que se integre y actúe como ellos. Lo que el hombre hace es un puchero con pedazos de cuerpos de españoles, franceses y alemanes entre otros. El hombre africano -caníbal culturalmente hablando- (antropófago) es juzgado y condenado por ello. Esta metáfora de comer, de digerir partes de diferentes culturas es lo que le da el nombre a esta propuesta-corriente cultural artística, sobre todo en América Latina. Interpretada desde la teoría crítica de los derechos humanos esta actitud antropofágica tiene unos presupuestos<sup>303</sup>, leámoslos:

- ❑ Mas que asimilaciones forzosas a lo nuestro, trabajemos para crear condiciones materiales que permitan a los que vengan de fuera no tener que recurrir a la estricta aplicación de sus normas culturales como forma de oposición hacia las nuestras.
- ❑ Comencemos a conocernos a nosotros mismos reconociendo, sin culpas y sin complejos, la mirada del otro diferente que vive a nuestro lado.
- ❑ Solo estaremos llevando a cabo una labor de inclusión cuando integremos al otro digiriendo críticamente su modo de explicar, interpretar e intervenir en el mundo natural, en el mundo social y en el mundo psíquico a partir de los cuales ellos y nosotros construyamos y reconstruyamos la realidad.
- ❑ Solo una actitud antropofágica, asimiladora sin imposiciones, que abra fronteras psíquicas y sociales, que altere el orden del discurso permitiendo otras voces y otros argumentos y que afirme la mutua alteridad, es decir la pluralidad de puntos de vista acerca de la sociedad, las normas y la naturaleza.

Para ilustrar esta actitud antropofágica cultural Herrera Flores toma como ejemplo el llamado modernismo brasileño y una obra literaria en particular. Es en el Brasil del pasado siglo en una época de transición del país, donde la antropofagia cultural se torna una forma de resistencia a los procesos modernizadores locales del siglo XX, a la cabeza de Oswald y Mario de Andrade; reconocidos escritores y de referencia literaria en aquel país. Estos

---

<sup>303</sup> *Ibídem*, p. 39.

escritores se preguntaban si hacer frente a la entrada de una cultura foránea europea y gringa, ¿autarquía o cierre?, concluyendo que “era el momento de la asimilación sin imposición, de la integración sin pérdida de tradición, del proceso sin la destrucción de lo que es preciso conservar”<sup>304</sup> y desde allí construyeron entonces una metodología crítica de la mentalidad colonial. En su primer manifiesto<sup>305</sup> se puede leer:

1. Solo nos puede interesar lo nuestro cuando integramos lo otro.
2. Hay que rechazar todo tipo de religiones del meridiano, o lo que es lo mismo, las teorías dogmáticas y unilaterales que dividen nuestro mundo desde un centro prefijado e inmutable que se sirve de medida de universal de progreso.
3. Huyamos de todo tipo de inquisición foránea o interna.
4. Hay que asimilarlo todo, pero teniendo en cuenta que lo que nos hace progresar no es únicamente la cultura (...)
5. Debemos dejarnos de gramáticas rancias y elevarnos por encima de que se nos presenta como eterno.
6. Hay que reivindicar la rebelión siempre y cuando se lleve a cabo en beneficio del ser humano.
7. Solo se puede llegar a dios, desde un profundo y coherente ateísmo.
8. Mejor que colonizar a otros pueblos, esforcémonos en buscar la felicidad.
9. Asimilemos a William James, pero desde las narraciones populares.

Interpretando lo que se ha revisado es posible afirmar la siguiente definición de antropofagia cultural como “(...) la forma más radical de tomarse en serio el proceso cultural de ampliación de lo humano, a partir de la inclusión del punto de vista de los demás en el nuestro”<sup>306</sup> (...) “Se trata de una nueva conciencia creadora que tenga en cuenta los elementos populares y las propuestas teóricas, artísticas y técnicas que se están desarrollando en el mundo”

A la luz del marco teórico de la teoría crítica de los derechos humanos y a partir del desarrollo técnico y la interpretación de algunas obras de Andrade que realiza Herrera Flores se pueden

---

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 41

<sup>305</sup> *Ídem*.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 42

extraer algunas conclusiones o indicaciones de cómo dar forma de hecho artístico a la antropofagia cultural. Estas son<sup>307</sup>

- ❑ Deslizar los prejuicios y los dogmas hacia otras regiones en las que estos pierdan solidez y puedan ser cuestionados. Los conceptos deben ser llevados a campos y contextos que no sean los suyos propios para poder cuestionarlos allí y que sea mas claro este cuestionamiento. Por ejemplo hablando de elecciones, representar una elección pero en vez de partido X y el Z, realizarlo entre el culo y el cerebro para ver quien gana.
- ❑ Desquiciar los sentidos prefijados. Darle a las cosas, los personajes y los objetos usos en contrasentido u otros usos. Por ejemplo; un escritorio se convierte en la casa de alguien, un bombero que se dedica a provocar incendios, un mono que estudia a un científico.
- ❑ Cambiar los paisajes culturales de la conciencia. Las cosas y el argumento no pasa es un lugar llamado Colombia, o Sevilla, sino en un contenedor de basura o en un reino llamado rebecolandia, por decir algo
- ❑ Reelaborar los mitos, los códigos, los héroes, la gramática dominante. Se trata de tomar los mitos conservando las formas y llenarlos de nuevos contenidos, cambiar las intrigas de los héroes clásicos, darle nuevos usos a las gramáticas y a las formas de decir las cosas.

También se utilizan algunos elementos como las siguientes “DES”<sup>308</sup>: destemporalización de la narración, mezclar los tiempos y lo que pasa es ellos, desgeografización de la acción, descentralización cultural y política, dotar al héroe de muchos caracteres sin identidad definida para no provocar la catarsis aristotélica sino mas bien la critica en el sentido brechtiano. Crear un neolenguaje utilizando lo típico, lo folklórico, o argotiano de muchas culturas. La metamorfosis, trasgresión, subversión de los ordenes y las imágenes dominantes, humor, mucho humor, La subversión del lenguaje y de los signos y símbolos; se trata de “faltarle sistemáticamente el respecto a todo lo que se presente a si mismo como puro, no contaminado y dogmático”<sup>309</sup>

La antropofagia cultural se constituye de esta manera como una novedosa y creativa forma de transformación intercultural a través de la reconstrucción que arroja el resultado entre lo foráneo y lo propio, es una forma de valorizar lo nativo, de deglutar lo extranjero para

---

<sup>307</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado. 2009. p. 46

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 47

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 48

volverlo propio, es un reconocimiento de la alteridad en el otro. Conlleva esta propuesta a la construcción de la identidad como una colcha de retazos que implica varias formas de acceso a la realidad, como resultado de integrar y asimilar nuevas formas de actuar en el mundo diferentes o parecidas a la nuestra, reconociendo que en el mundo contemporáneo no pertenecemos a un único centro cultural pero procurando construir puentes entre cada orilla o centro, puentes llamados desde la teoría crítica terceros espacios de encuentro.

## **2. 4 Aportes de la narración oral de cuentos**

En este punto se consigna importante información acerca de lo que se podría denominar procesos de resistencia oral o desde la oralidad, cuya característica fundamental es todas aquellas iniciativas por parte de sujetos y comunidades para oponerse al poder opresor y dominante, utilizando como medio la oralidad y algunas de sus manifestaciones como los cuentos, las leyendas, los mitos, de donde se pueden obtener experiencias muy pertinentes para nutrir la propuesta. El estudio del siguiente material se da desde el diamante ético de la teoría crítica de los derechos humanos, pues se consideran aquellas iniciativas desde puntos de análisis de esta herramienta, como son las disposiciones, posiciones, prácticas sociales, instituciones y narraciones de comunidades y sujetos. Por supuesto desde esta metodología de investigación resulta conveniente una aproximación al contexto en el cual se dan estas iniciativas.

### **2.4.1 Contexto de Colombia respecto a los derechos humanos**

En el país de la utopía macondiana<sup>310</sup> muchas son las fabulas y los fabuladores que ambientan y recrean las diferentes alternativas de una Colombia con respeto de los derechos humanos. Muchas de esas fabulas e historias han visto la luz inspiradas en hechos históricos de nuestra cotidianidad. Los cuentos orales, así como las narraciones no han escapado a estas fuentes y muchas ocasiones son estas las que los han motivado, así como el movimiento y las distintas

---

<sup>310</sup> En referencia a Macondo, el pueblo imaginario utilizado por García Márquez para recrear su obra Cien Años de Soledad que retrata buena parte de la historia reciente de Colombia en medio de circunstancias inverosímiles propias de su estilo realista mágico.



prácticas sociales. Así parece necesario echar un vistazo a ese “macondo real” en donde nacen y se reproducen los cuentos.

¿En que contexto se cuentan oralmente los cuentos en Colombia?. Se hace necesario responder a esta pregunta con cierto detenimiento, no con ánimo de exponer de una vez el contexto que la teoría crítica de los derechos humanos recomienda abordar, pues ese ejercicio está reservado en este trabajo para párrafos ulteriores. Mas sin embargo como el contexto de la narración se encuentra inmerso (como ya lo hemos dicho) en el contexto del país al cual debe muchas de sus particularidades y para el cual se intenta enfocar desde este trabajo como estrategia de lucha por la dignidad y los derechos de los colombianos, se hace necesario ocuparnos de él ahora mismo sin el ánimo de profundizar históricamente.

Una vez presentado el autor, es menester relatar la visión del país que el autor de esta investigación tiene, producto de lo que le enseñaron en el colegio, de lo que aprendió en su familia, la historia de su familia y la de su pueblo, la que tuvo que ver, la que leyó en tantos libros y la que encontró escuchando y observando a hombres y mujeres, así como la que pudo “tocar” en medio de su labor como abogado defensor de derechos humanos y narrador oral escénico en tres importantes regiones de Colombia. He aquí una mirada al país; lo bello y lo trágico.

Colombia debe su nombre en homenaje a Cristóbal Colón, en realidad significa “tierra de Colón” propuesta de Francisco Miranda, aunque ha tenido nombres que van desde virreinato de la Nueva Granada (de acuerdo con la organización de las colonias de América por parte del imperio español), República Granadina (en honor a muchos de los conquistadores venidos de actual comunidad de Granada en España) y la Gran Colombia (unidad política conformada junto con las actuales repúblicas de Venezuela y Ecuador)<sup>311</sup>.

Después del proceso de conquista y colonización quedan 87 pueblos indígenas con lenguajes y costumbres diferentes, (algunos de ellos declarados por la UNESCO como en vía de extinción) y cuenta con la única tribu nómada de América, segunda en el mundo, los Nukak Maku<sup>312</sup>. A pesar de la feroz resistencia, muchas etnias fueron exterminadas en busca el mítico “DORADO”; una región ubicada en el centro del país exageradamente rica en oro que

---

<sup>311</sup> Más info. en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero1992/febrero2.htm>

<sup>312</sup> Más info. en: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=1389>

existió y fue saqueada<sup>313</sup> Junto a las etnias indígenas existen pueblos afro descendientes y raizales producto de la llegada de pueblos esclavizados del África y llevados hasta Colombia para trabajos diversos, comunidades con costumbres, creencias y folclor independiente de los pueblos indígenas y los demás habitantes del país.

La independencia de España tuvo lugar en un proceso de protestas contra el aumento de los impuestos por parte del impero para sustentar su guerra contra Francia y posteriormente con el liderazgo (caudillismos) de militares ilustrados (formados en Norteamérica y Europa) que organizaron ejércitos y se enfrentaron contra los españoles influenciados ideológicamente por las revoluciones norteamericana y francesa del siglo XIX. A pesar del intento de reconquista por parte de España tan solo años después, la “independencia” logró sostenerse.

Se distinguen 5 grandes regiones divididas por sus condiciones naturales, culturales y geográficas entre otros criterios. Estas son la atlántica (sobre océano atlántico), la pacífica (sobre océano pacífico), la andina (sobre las tres cordilleras), la amazonía (selvática) y la orinoquia (cuenca del río Orinoco, llana). Cada una cuenta con características culturales, gastronomías y folclóricas diferentes. Políticamente esta organizada en 34 departamentos (unidades administrativas, políticas y fiscales), en un número superior a 1050 municipios (la básica organización político territorial), 6 fronteras nacionales con Ecuador, Perú, Venezuela, Brasil, Panamá y Nicaragua. La capital es la ciudad de Bogotá, con más de 7 millones de habitantes. Después se pueden encontrar ciudades importantes como Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, Cartagena, Pereira, Pasto, Neiva, Manizales, Armenia, Santa Marta, entre otras muchas más.

Colombia es privilegiada por estar bañada por dos océanos y el segundo río más grande del mundo, el río Amazonas, lo que facilita una naturaleza exorbitante con reservas forestales y parques naturales. Se encuentra entre los primeros lugares en cuanto a diversidad natural por metro cuadrado, fuerte presencia de recursos y procesos de extracción de oro, cuenta con las esmeraldas más famosas del mundo, considerables yacimientos de petróleo, minas al aire libre de carbón y sal, importantes nacimientos de aguas que descienden de las cordilleras, gran número de páramos y diversidad de climas gracias a que allí la cordillera de los Andes se divide en tres.

---

<sup>313</sup> Más info. en: <http://www.scribd.com/doc/20925649/Historia-y-Leyenda-de-El-Dorado>

En cuanto al Folklor los ritmos más característicos son la CUMBIA, de influencia africana con tambores y flautas y que emula el baile de seducción de los pavos reales. Otro de ellos es el VALLENATO; música que cuenta historias acompañados de un acordeón y una caja de sonido entre otros instrumentos y que nace producto de la experimentación intuitiva de afro descendientes combinando sus ritmos e instrumentos africanos con acordeones alemanes que encuentran en sus playas caribes después del naufragio de un barco alemán con rumbo a argentina y sus tangos. Igualmente resaltan otros ritmos propios como la Guabina, el requinto y el pasillo de evidente influencia española (región andina), el mapale y currulao con influencia africana (región pacífica), el porro sabanero en el caribe colombiano, el baile llanero en la frontera con Venezuela y algunas danzas indígenas reinterpretadas y adaptadas por mestizos y mulatos, además de los bailes latinos como la salsa y el merengue.

La comida mas común a Colombia es el SANCOHO, una sopa enorme de muchas legumbres, carnes, tubérculos, verduras y esencias. Famosa por el mejor café del mundo; o al menos uno de los mejores. Su deporte autóctono es el TEJO, un juego muy popular (entre las clases populares) que consiste en estallar una mecha de pólvora puesta en una caja de madera y sostenida por el barro con una piedra de acero o plomo que se lanza desde una distancia superior a 10 metros. Se juega el fútbol con frustraciones (muchas) pero a pesar de ello es parte de la identidad deportiva, de reconocidos ciclistas especialistas para los premios de montaña en las mas importantes competiciones del mundo. Buenos boxeadores –negros en su mayoría- en el pasado y potencia actual a nivel mundial en patinaje. Gente alegre, la segunda población más feliz del mundo<sup>314</sup> según el último informe de calidad de vida el Banco Mundial (¡ja!, si se permite la onomatopeya)

Especial mención merece el estereotipo mundial del primer productor de cocaína del mundo. Negocio iniciado por el legendario capo PABLO ESCOBAR GAVIRIA a finales de los años 70s en la ciudad de Medellín. Principalmente exportada a Estado Unidos y Europa a través de vuelos clandestinos de aeroplanos, barcos rápidos, submarinos rudimentarios fabricados para tal fin, toda serie de camuflajes en los equipajes y prendas de vestido de uso personal en vuelos comerciales, en el interior de las personas mediante su ingerencia (las muy famosas y

---

<sup>314</sup> Más info. en:

[http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_recurso=450010051&id\\_blog=3349597](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_recurso=450010051&id_blog=3349597)

conocidas mulas), mediante su conjugación para posterior separación en alimentos, licores, bebidas y similares. Es de sorprender el “ingenio” de los medios para la exportación de la cocaína por parte de los narcotraficantes (no todos colombianos y colombianas).

Alrededor del narcotráfico hay organizaciones de producción y exportación de la cocaína. Desde el campesino pobre sin ninguna oportunidad o fuente de ingresos para sobrevivir (se insiste, en este caso es una decisión movida por la necesidad de supervivencia) que permite que otros siembren en sus terrenos o el que lo hace por si mismo, hasta el gran terrateniente latifundista que lo hace en sus bastos territorios. Desde el campesino que recoge la hoja de coca hasta el surtidor de insumos para elaborarla y el ingeniero químico que lo hace.

La estructura de funcionamiento es EL CARTEL, organización de mando y responsabilidades para llevar a cabo la siembra, producción, seguridad, relaciones, transporte, manejo de finanzas y exportación. Debe su nombre al imaginario colectivo de los colombianos al ver el organigrama de estas estructuras en “Carteles –pósters, afiches” pegados a la pared en lugares visibles a todos.

Estas organizaciones acumulan poder (económico, militar, político, social) y para mantenerlo siempre recurren a violaciones a los derechos humanos, debido a su apoyo en estructuras privadas e ilegales de seguridad (sicarios o asesinos a sueldo), grupos paramilitares y las propias fuerzas armadas colombianas. En la década de los 90s su accionar provocó el incremento del fenómeno conocido como el paramilitarismo o de autodefensas, dada su relación, patrocinio y apología. Hoy en día muchas de las estructuras paramilitares son narcotraficantes y autosuficientes en ese sentido así como otras estructuras políticas y sociales. Igualmente casi desde la misma época la insurgencia también ha estado relacionada y acusada con la práctica del narcotráfico.

El narcotráfico ha sido provocador de violencia y caldo de cultivo para el conflicto armado en Colombia además de su intervención y manipulación ilegal en la política, el gobierno, las instituciones, los deportes, la justicia, los medios de comunicación, el patrocinio de proyectos urbanísticos, educativos, de beneficencia y similares.

Lastimosamente se nutre de la pobreza en Colombia brindando posibilidades para hombres y mujeres de una fuente de ingresos y una mejor calidad de vida para quienes en él se

involucran, cosa que no pueden encontrar en un modelo de desarrollo que los excluye y margina<sup>315</sup>.

Otro de los estereotipos y asuntos importantes es el tema del conflicto armado, que no se reduce a la confrontación armada entre los actores que de él hacen parte. Una interpretación del conflicto integral tiene que considerar factores como la imposibilidad de consolidar un estado nación, la pobreza de mas del 50% de la población, la marginalidad absoluta de cerca de 11 millones de personas, las reformas neoliberales iniciadas en la década de 1990 por el partido liberal colombiano (por cierto inscrito en la internacional socialista) que provocó y sigue provocando la privatización del patrimonio público del estado, feroces reformas laborales en detrimento de los derechos de los trabajadores, la desregularización de las relaciones económicas internacionales, el intervencionismo económico, político y militar de los Estados Unidos de Norteamérica, un sistema de partidos políticos excluyente de las minorías, la aplicación sucesiva, enmascarada y mutante de una doctrina de seguridad nacional, la corrupción institucional generalizada, impunidad en la justicia, manipulación de los poderes públicos, fraudes electorales, la falta de garantías políticas para la oposición y en particular para el ejercicio de la actividad sindical y la defensa de los derechos humanos, una política insostenible de expropiación de recursos naturales renovables y no renovables, un sistema de educación de difícil acceso, poca disponibilidad y deficiente calidad, un sistema de salud y seguridad social basado en privilegios e insuficiente para la demanda y por supuesto mas de 40 años en conflicto armado interno como efecto y causa de todo lo dicho anteriormente, con la obvia degradación de la guerra

Conflicto que tiene sus orígenes en los años 40 del siglo pasado debido a la pobreza, exclusión e injusticias generalizadas y que tiene como antecedente guerras civiles entre dos bandos políticos; conservador y liberal, que desencadena en el nacimiento de las llamadas guerrillas; en una época más de 7, hoy solo dos, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejercito del Pueblo Y el Ejercito de Liberación Nacional. La primera clara tendencia marxista leninista con una estrategia de guerra popular prolongada y la segunda de fuerte influencia de la revolución cubana con estrategia militar de liberación nacional, además de influencia y liderazgos de la teología de la liberación. Su accionar político y militar hace

---

<sup>315</sup> Más info. en:

<http://www.docentes.unal.edu.co/gprodriguezmd/docs/ELITES%20CONFLICTO%20Y%20NARCOTRAFICO%20EN%20COLOMBIA.doc>

presencia en gran parte del territorio rural y urbano. El desgaste provocado por la no realización de su proyecto de llegar al poder y las consecuencias del paso del tiempo en el conflicto ha provocado un recrudecimiento de sus practicas, estrategias y medios en el afán de alcanzar la victoria atentando contra la dignidad y los derechos del pueblo que afirman defender, representar y luchar, poniéndose en incongruencia con muchos de sus postulados políticos.

Junto a ellas aparece en la década de los 90 los llamados grupos de autodefensa de funcionamiento paramilitar. Inicialmente nacen amparados por una ley que faculta a los ciudadanos a constituir grupos de vigilancia privada para garantizar su seguridad y la de su entorno. Pues los ciudadanos que constituyeron estos grupos fueron los terratenientes, grandes ganaderos, latifundistas, personalidades detentadoras de grandes poderes económicos alrededor de explotación de recursos naturales, como el oro / las esmeraldas o actividades comerciales y narcotraficantes. Con el paso del tiempo el control sobre ellas se perdió y se fueron incrementando en sus estructuras organizativas y militares (hasta constituir grandes bloques) hasta adquirir un poder enorme en todas las esferas de la vida nacional. Desde la economía y hasta la representación política (mas del 30% del senado colombiano según las versiones publicas de los líderes paramilitares y los procesos judiciales a senadores de la republica y múltiples autoridades publicas). Su objetivo; erradicar la amenaza de la insurgencia y defender la institucionalidad política nacional. Con el presidente Álvaro Uribe iniciaron un proceso de desmovilización que fue publicitado como exitoso, pero que las victimas rechazan en su mayoría por no garantizar sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación<sup>316</sup> y que la sociedad denuncia como falso pues sus estructuras políticas, militares y económicas continúan en funcionamiento con una estratagema en sus modalidades<sup>317</sup>.

Desde los años 50s varios son los procesos de paz que distintos gobiernos han llevado a cabo o intentado hacerlo. Desmovilizaciones (unas verdaderas otras no), leyes de indulto, amnistías y demás han sucedido este frustrado camino. En parte porque no se piensa la paz como algo integral, sino como sinónimo de desarme y en parte por la imposibilidad de consolidar verdaderas garantías para el ejercicio político y la democracia, como es el caso de la Unión Patriótica UP y la Alianza M19, grupos políticos dentro de la legalidad conformados en sus inicios (luego no) por ex integrantes de la guerrilla de las FARC – EP y el M19 en al

<sup>316</sup> Ver más info. en: <http://www.colectivodeabogados.org/LA-HISTORIA-DE-UN-PROCESO-DE>

<sup>317</sup> Ver más info. en: <http://confines.mty.itesm.mx/articulos7/RivasP.pdf>

década de los 80s y 90s respectivamente y que fueron exterminados en su totalidad. El caso de la UP esta catalogado como genocidio y cursa demanda contra el estado colombiano en la comisión interamericana de derechos humanos<sup>318</sup>

Lamentablemente Colombia es uno de los países con más altos índices en cuanto a violaciones de derechos humanos producto de este panorama. Estas violaciones, así como al presencia de los actores armados, tienen lugar en sitios estratégicamente importantes por diversas razones; presencia de recursos naturales de explotación (petróleo, oro, esmeraldas, gas, etc.), control de cultivos de hoja de coca, corredores de movilidad, zonas de frontera, zonas de tráfico de cocaína o armamento, tierras féculas, presencia de movimientos sociales, de derechos humanos u organizativos entre otros, lo que hace pensar en los motivos del conflicto y de las prácticas que llevan a los actores a llevar a cabo los vejámenes.

La degradación del conflicto por todas las partes (Estado y grupos paramilitares e insurgencia) ha conllevado a la masiva violación de los derechos humanos de la población civil de parte de todos. Pobreza y violaciones relacionadas al desarrollo, además de los derechos civiles, políticos, sociales, económicos y culturales de parte de uno. Masacres, detenciones arbitrarias, falsos positivos ( ), ejecuciones extrajudiciales, persecución sindical y de defensores de derechos humanos, mutilaciones, violaciones, desplazamientos forzados, desaparición forzada, restricciones y atentados contra las libertades públicas de otro y secuestros, retenciones ilegales, extorsiones, atentados con bombas, masacres, desplazamientos y asesinatos de parte de los otros.

Como puede deducirse múltiples y variados son los derechos humanos vulnerados en el mapa estructural de Colombia. Igual de numerosos son los instrumentos y normas jurídicas que consagran positivamente estos derechos y garantías y que van desde los pactos, convenciones y tratados del sistema universal de protección de derechos humanos de las naciones unidas suscritos, ratificados y aprobados por Colombia, los instrumentos y normas del sistema regional de derechos humanos de la organización de estados americanos, el sistema penal universal del estatuto de roma – Corte penal internacional, así como la constitución política de Colombia y las normas, leyes y disposiciones administrativas nacionales. Inocuo sería la relación de todos ellos debido a su enorme cantidad.

---

<sup>318</sup> Ver más info. en <http://www.colectivodeabogados.org/EL-GENOCIDIO-CONTRA-LA-UNION>

A continuación se presenta un cuadro resumen del último informe de derechos humanos de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado para los Derechos Humanos<sup>319</sup> donde puede verse los derechos humanos involucrados y un breve comentario de su situación en Colombia según esa entidad. Como conclusiones generales el informe resalta que “La violencia generada en el marco del conflicto armado interno y sus graves consecuencias humanitarias, como desplazamientos forzados, reclutamiento de niñas, niños y adolescentes e incidentes por minas antipersonal, siguen afectando el pleno goce de los derechos humanos”<sup>320</sup> Quizas lo mas alarmante y preocupante del asunto es que aquellas violaciones no encuentran una respuesta en la justicia para garantizar los derechos de las victimas ya que en decir de la oficina del alto comisionado “La impunidad sigue siendo un problema estructural que afecta negativamente el disfrute de derechos”<sup>321</sup>

Asunto / Derecho Humano	Conclusión de la Oficina del Alto comisionado para los derechos humanos en Colombia
Defensoras y defensores de derechos humanos	Se continuan registrando ataques y agresiones contra estos.
Ejecuciones extrajudiciales	No se ha erradicado.
Grupos armados ilegales surgidos después de la desmovilización de organizaciones paramilitares	Se continuan expandiendo a pesar de la desmovilización.
Justicia transicional	No se satisface el derecho a la verdad de las victimas y no garantiza la no repeticion de los actos en los propios casos o en otros
Restitución de tierras	Se calcula que el despojo de tierras a las victimas esta entre los 3 y los 6,5 millones de hectareas
Desaparición forzada	A pesar de las leyes el numero de personas desaparecidas incluidas en el Registro Nacional de Desaparecidos sumaba 62.745 personas (13.470 mujeres), de las cuales 16.884 se presumen que son desapariciones forzadas. 63. A julio, la Fiscalía conocía más de 16.000 casos de desapariciones. La gran mayoría están en fase de indagación y casi la mitad están localizados en Antioquia y Meta. En los procesos de la Ley 975, a septiembre, de un total de 26.026 hechos confesados, 2.546 son desapariciones

<sup>319</sup> Consejo de Derechos Humanos ONU. Informe de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia. 31 de enero de 2012. Disponible en: [http://www.un.org/es/ga/67/agenda/pdf/d\\_hr.pdf](http://www.un.org/es/ga/67/agenda/pdf/d_hr.pdf). Accesado en 6/11/12.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 5.



Violencia sexual relacionada con el conflicto	Se continúan reportando casos relacionados con el conflicto, algunos cometidos con especial grado de sevicia, atribuidos a grupos armados ilegales.
Violaciones a los derechos de la niñez relacionadas con el conflicto	En 2011, la oficina en Colombia registró un número muy preocupante de crímenes en los cuales las víctimas fueron niñas, niños y adolescentes
Pueblos indígenas y comunidades afrocolombianas	Continúan los obstáculos para las consultas a los pueblos indígenas  La integridad étnica y cultural y la supervivencia de varios pueblos indígenas y comunidades afrocolombianas siguen siendo amenazadas, como resultado de los efectos del conflicto armado interno, la violencia, la falta de disfrute de derechos económicos, sociales y culturales, así como de situaciones continuadas de marginación social y exclusión.
Derechos económicos, sociales y culturales	A pesar de los crecientes esfuerzos del Gobierno, en las zonas rurales, donde el conflicto armado es más intenso, se registran las mayores brechas en relación con los objetivos de desarrollo del Milenio. En estas zonas, la situación de pobreza y extrema pobreza, así como la inequidad, son significativamente altas.

**Cuadro 2.6 Resumen Informe de derechos humanos de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado para los Derechos Humanos.** Fuente: Consejo de Derechos Humanos ONU. Informe de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia. 31 de enero de 2012. Disponible en: [http://www.un.org/es/ga/67/agenda/pdf/d\\_hr.pdf](http://www.un.org/es/ga/67/agenda/pdf/d_hr.pdf). Accesado en: 6/11/12.

#### 2.4.2 Aportes de las sociedades de oralidad primaria en Colombia

Particularmente se hará preferencia a las sociedades de oralidad primaria en los términos definidos en el primer capítulo según la clasificación de Garzón Céspedes acerca de las sociedades y la presencia de su medio oral; que incluyen a comunidades étnicas, afrodescendientes y comunidades en su mayoría rurales con poco acceso a otras formas de mediación y predominio de la oralidad.

Esta categoría como ya se ha referido trata de los pueblos indígenas, las comunidades étnicas, así como cabe la inclusión de las comunidades afrodescendientes, raizales y el pueblo ROM debido a sus características peculiares, ya que muchas de ellas debido a sus orígenes (africanos) y su desarrollo particular, presentan una naturaleza de relacionamiento oral similar

a los primeros y cuentan dentro de sus comunidades con sujetos que cumplen el rol de cuenteros comunitarios o de la tribu con las mismas funcionalidades que se estudiaban en el apartado referente a narradores orales comunitarios o tribales. Según el censo general 2005, en Colombia residen 87 pueblos indígenas identificados plenamente; junto con personas pertenecientes a los Otavaleños (grupo de personas a las que se les asignó la categoría de etnia, debido a sus raíces indígenas ecuatorianas)<sup>322</sup> Dentro de la población negra o afrocolombiana se pueden diferenciar tres grupos importantes. Los afrodescendientes ubicados en el territorio continental en alguno de los 132 territorios colectivos de comunidades negras titulados hasta el día de hoy, segundo las comunidades raizales del archipiélago de San Andrés y Providencia de raíces culturales afro-anglo-antillanas y el tercero, la comunidad de San Basilio de Palenque, en el municipio de Mahates, departamento de Bolívar, pueblo que alcanzó su libertad en 1603, constituyéndose en el primer pueblo libre de América. Allí se habla la otra lengua criolla afrocolombiana: el palenquero. Se suma a ellos el pueblo Rom de Colombia (gitanos) que tienen elementos culturales que los diferencian de los demás grupos étnicos del país.

En Colombia residen 1.392.623 indígenas que corresponden al 3,43% de la población del país; los afrocolombianos son 4.311.757 personas, el 10,62% del total y el pueblo rom o gitano está conformado por 4.858 personas que representan el 0,01% de la población total del país, lo que significa que la población colombiana que se reconoció como perteneciente a algún grupo étnico corresponde al 14,06% de la población total<sup>323</sup> Todos ellos con fuertes y conservados procesos de mediación oral.

Desde un análisis de la oralidad y a nivel general puede afirmarse que los pueblos indígenas, las comunidades afrodescendientes y rurales con primacía de la oralidad, han sido objeto históricamente de una opresión por parte del poder dominante respecto a su práctica oral con todo lo que ello conlleva a nivel social, económico, organizativo, identitario, territorial y político. Para ello se han valido de estrategias dentro de las cuales tienen un papel importante la primacía o imposición de la escritura sobre la oralidad y la primacía o imposición de la historia oficial-escrita sobre la historia popular-oral.

---

<sup>322</sup> Dirección de Censos y Demografía DANE. Colombia nación multicultural. Disponible en: [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia\\_nacion.pdf](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia_nacion.pdf). Accesado en 5/12/ 2009.

<sup>323</sup> *Ídem*.

Jesús García en su artículo “Oralidad y Compromiso”<sup>324</sup> afirma que occidente creyó que su palabra, una palabra escrita, podría definir a los otros, esto en el proceso de invasión y colonización de la América Latina. Tal definición no solo se dio en el plano nominativo que tiene muchos alcances, sino también en el plano identitario (inclusive atribuyéndole la calidad de cosas o animales sin alma porque un texto escrito, la biblia, así lo mandaba) a tal punto que llevó a cabo numerosas tareas para imponer su cultura letrada dominante sobre la cultura oral propia de los nativos americanos utilizando como primer y principal elemento la alfabetización y cristianización para conceptualizar las prácticas de su propuesta de nuevo mundo. Respecto a la historia igualmente se dio el proceso de negación de la oralidad y sus manifestaciones culturales como fuente de la misma, fijando una historia oficial por medios y sujetos que se basaban en la escritura (escribanos, cronistas, geógrafos, etc.) negando por esos medios, sus propios medios, la posibilidad de tener registro de su memoria.

Históricamente el contacto entre indígenas (que ya contaban con estructuras sociales, políticas económicas y desarrollo arquitectónico, etc, basado en la oralidad) y conquistadores, fue abrupto por muchas razones, en particular -y para el caso- el choque entre la oralidad de los primeros y la incipiente escritura de los segundos. “A la llegada de los españoles, la mentalidad de los nativos flotaba aún en el ciclo cosmogónico, bañado en ocasiones de grandeza y en otras de pavor, sin desarrollar el grado requerido por esta forma de narración (el cuento), profunda en el fondo, pero ligera y juguetona en la superficie”<sup>325</sup>

Le asiste razón a Daycard cuando afirma lo anterior, porque los invasores españoles también traían consigo un bagaje cultural oral, con narraciones propias y demás; pero como ya se había anotado, la estructura en consonancia con esa cosmovisión de los indígenas era la del mito y de la leyenda. De todas formas fue un choque comunicacional, bien sea por la estructura de las narraciones, por su naturaleza o por la introducción de la mediación escrita, choque que más bien fue una imposición, la de “un código comunicativo occidental dentro de una cultura con sólidas raíces orales”<sup>326</sup>

---

<sup>324</sup> GARCÍA, Jesús. Oralidad y compromiso. Revista oralidad 13, La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: <http://www.lacult.org/docc/REVISTA13.pdf>. Accesado en 09/07/09.

<sup>325</sup> MÚJICA, Elisa apud GÓMEZ, Aurelio; HARO CORTÉS, Marta; BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (coordinadores) Cuentos y cuentistas: cruce de tradiciones en Hispanoamérica en El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral. Universidad de Valencia. Valencia, 2006.p. 191.

<sup>326</sup> GARCÍA, Armando. Del gesto a la escritura. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 18.

Como ya se afirmó con anterioridad, tal imposición de un nuevo código se da a través de la escritura y un instrumento en particular, los textos bíblicos (como se hizo con otras culturas de Europa de características orales similares en el proceso de las cruzadas) para implantar narraciones ajenas, transformar el pensamiento, negar la verdad de los mitos fundacionales de sus cosmovisiones y reemplazarlos por las narraciones sagradas de las santas escrituras. “Los pueblos de tradición oral quedaron sumisos ante la ley escrita”<sup>327</sup> La escritura fue entonces instrumento de colonización, medio de autoridad y poder (en los términos en que se explica en el primer capítulo tratando de oralidad como acto comunicacional), símbolo de máxima autoridad, de la presencia del rey y una forma de hacer presencia de este en sus dominios<sup>328</sup> Cathereen Coltters afirma en su trabajo de grado<sup>329</sup> que la escritura fue concebida adrede como ley para despojar a la oralidad de su carácter legítimo entre las comunidades y para contribuir a la distribución masiva de la conquista y la ideología reinante. Así la nueva gramática invasora se constituyó como un sistema pedagógico político de homogenización de la historia y los preceptos para vivir en sociedad, negando las otras fuentes; es decir los relatos y quienes los contaban, negando su propia ley oral, como lo ilustra Eduardo Galeano con esta metáfora: “el inquisidor arroja a las llamas uno tras otro los libros de los mayas. El fuego crepita y devora, colgados de los pies, desollados a latigazos los indios reciben baños de cera hirviendo mientras crecen las llamaradas y crujen los libros como quejándose. Esa noche se convirtieron en ceniza ocho siglos de literatura indígena (...)”<sup>330</sup> Galeano lo insinúa, no se puede dejar de pensar: quemaban a los cuenteros de la tribu.

En algunos países de América Latina (si bien hay registros varios solo hay investigaciones en el caso mexicano) para tal fin fue utilizado el método misionero de aculturación, con el estreno de una novedosa técnica: el teatro evangelizador.

Podemos atribuir a Pedro de Gante la creación del método teatral como medio de conversión hasta 1524, sin embargo solo hasta el 1531 se concretiza el fenómeno llamado teatro de evangelización (...) la eficacia real del teatro de evangelización se encontraba en el texto mismo, pues los libretos de estas obras estaban basados en

<sup>327</sup> *Ibidem.*, p. 118.

<sup>328</sup> COLTTERS ILLESCAS, Cathereen. Oralidad y escritura o femineidades y masculinidades en dos cronistas de indias y en dos nuevas novelas históricas \*. (Estudios Latinoamericanos). Anuario de Postgrado, 2001. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Fuente: [http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-32253190\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32253190_ITM). 7JULIO

<sup>329</sup> *Ídem.*

<sup>330</sup> Se equivoca el fuego. Disponible en [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/galeano/equivoca\\_fuego.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/galeano/equivoca_fuego.htm). Accesado en 8/12/ 2009.

textos bíblicos, donde se trataba de convencer al indígena para que cambiara sus propios hábitos morales por aquellos estipulados por la cristiandad (...) el teatro contribuyó de esta manera en el proceso de escribabilidad del pueblo indígena<sup>331</sup>

Es cierto que algunos pueblos indígenas ritualizaban (en lo que podría llamarse teatralizaban) sus narraciones míticas en medio del espacio donde se concentraba la comunidad a escuchar a su cuentero, pero lo central de ello era el acto de oralidad. Estos métodos implicaron varias consecuencias respecto a sus procesos de narración oral. Primero se obligó a no reconocer al cuentero de la tribu como el mediador oral, el sabedor de las tradiciones, recreador, historiador y maestro. Ahora la autoridad era el texto bíblico escrito y el evangelizador que lo interpretaba para ellos. Segundo; se introdujo una estructura (la teatral, aunque no en todos los casos) en medio de un contexto oral lo que significaba el reemplazo de la acción narrativa recreada propia de los relatos a la acción representada<sup>332</sup>, por demás decirlo, por actores evangelizadores, e igualmente como tercer punto se empezó a reemplazar lo verbal, la sustancia de sus relatos y el idioma de los mismos (afectando sus códigos orales del lenguaje propio) por otros; textos bíblicos en castellano, con fines evangelizadores.

En Colombia también se dieron procesos agresivos de evangelización, que incluían tradiciones en términos y relatos wayuunaiki (lengua de los indígenas wayu, al norte de Colombia) para justificar la existencia de elementos extranjeros en el universo cultural wayu. En los procesos de evangelización se tergiversó intencionalmente la imagen maleiw (héroe cultural presente en mitos y relatos) y otros personajes de la mitología aborígen para que las nuevas generaciones de indígenas que ingresaran a las instituciones adoptaran un nuevo sistema de creencias<sup>333</sup>. Por supuesto este proceso fue objeto de resistencia en la perseverancia y terquedad de los colonizados quienes reivindicaban su lengua de origen y sus mitos como forma de su identidad cultural y étnica; y lo siguen haciendo. Dice Natalia Hernández; “pienso que nuestros pueblos han preservado y defendido su palabra de todos los embates de la castellanización que han sufrido desde la colonia hasta nuestros días (...) Es por eso que dignificarla ha significado para muchos de nosotros, como volver a hablar”<sup>334</sup>. Es posible encontrar vestigios de ello en casos donde los relatos indígenas cuentan el nacimiento del mundo, inmiscuyendo palabras de su lengua para denominar a ciertas cosas o personajes de la

<sup>331</sup> GARCÍA, Armando. Del gesto a la escritura. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 120.

<sup>332</sup> WALTER, J. Ong manifiesta que en los pueblos primitivos el lenguaje es generalmente un modo de acción.

<sup>333</sup> Más información sobre el caso en: <http://www.scribd.com/doc/230862/ignacio-epinayu>.

<sup>334</sup> ARGUETA, German. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 11.

tradición cristiana, realizando inclusiones de sucesos de sus propios mitos o cambiando el sentido de algunos hechos para guardar un equilibrio entre las dos cosmovisiones.

Analizadas las disposiciones de los cuenteros de la tribu respecto a la posición de colonizados en la que se encontraban y en proceso de aculturación por parte de los evangelizadores, es oportuno reseñar una muestra de sus narraciones, las cuales los motivaban y lo siguen haciendo, para la resistencia ante el proyecto occidental de desarrollo.

En Colombia existen casos emblemáticos de ello como es el caso de los indígenas Embera Katio en la región del Alto Sinu, donde la empresa Urrea S.A llevo a cabo la construcción de un macroproyecto hidroeléctrico que implicaba serios cambios en el entorno ancestral de esta comunidad y afectaciones a su cosmovisión, según -en parte- por este relato oral cuyo testimonio se transcribe acá en código escrito:

Para los Embera el mundo conocido empezó sobre un río. Desde el principio de los tiempos su dios creador - *Karagabí* - estuvo sentado junto al río cuidando de él y paso el tiempo. Luego tomo algo de barro y moldeándolo en sus manos creo los primeros habitantes Embera y los puso junto al río para que por toda la eternidad cuidaran de él. Karagabí nos testamentó que había creado el agua para que todos nos sirviéramos de ella y que todo debía dejarse tal como estaba, porque si no, los Embera nos acabaríamos, o nos caería su maldición; decía un indígena<sup>335</sup>

Como puede entenderse la construcción de una hidroeléctrica implica el taponamiento del río, lo cual conlleva a un cambio nocivo y significativo en el ecosistema del mismo, poniéndose en contraposición con la misión milenaria de los indígenas de cuidar de él<sup>336</sup> Otro caso representativo es el de los indígenas Wayu en la península de la Guajira, al norte de Colombia, una zona característica por su hábitat desértico además de la presencia de fuentes de la sal a cielo abierto. El relato dice:

El dios de los Wayu, ante la falta de agua en su tierra, decidió enviar en busca de ella a uno de sus hijos, teniendo este que a travesar la península de la Guajira. Como el sol era inclemente a principio de camino el hijo se paró a descansar y se convirtió en una montaña. Como su primer hijo no regresaba, el dios mando al

<sup>335</sup> Relato conocido por el autor de la investigación en desarrollo de su ejercicio como narrador. Más información sobre el relato en: <http://www.kaosenlared.net/noticia/colombia-represa-urra-embera-katio-alto-sinu-historia-farsas-crímenes>.

<sup>336</sup> Ver más info. en: [http://www.gratisweb.com/embera\\_katio/](http://www.gratisweb.com/embera_katio/).

segundo, pero este corrió con igual suerte y se convirtió en otra montaña, igual pasó con su tercer hijo, constituyéndose en tres montañas<sup>337</sup>

Del mito pueden concluirse el reclamo de las comunidades indígenas de esas montañas como territorios ancestrales por considerarlos lugares sagrados para ellos. Así mismo como resultado de procesos históricos propios de las luchas sociales, algunas familias wayu reclamaron las salinas (minas de sal) como parte de sus territorios ancestrales, así como el derecho sobre la producción y comercialización de la sal<sup>338</sup>

De igual manera se puede encontrar relatos relacionados con el carácter de madre o de sagrado alrededor de la tierra y el petróleo en comunidades indígenas como los Uwa (en Boyacá)<sup>339</sup> y los Bari (Norte de Santander)<sup>340</sup>, lo que los mueve a oponerse a la explotación de estos recursos en sus territorios.

Maria del Rosario García afirma que “los mitos y leyendas que generacionalmente han sobrevivido entre los habitantes de las comunidades indígenas, guardan en si mismos continuas resignificaciones, producto de los momentos críticos y de cambios que en su vida y desarrollo que como pueblos han vivido”, cuestión evidente cuando se ve las nuevas significaciones que le dan en el mundo actual como resistencia ante las nuevas amenazas colonizadoras del capital trasnacional.

En lo que respecta a la resistencia desde la oralidad y la narración oral artística en las comunidades afrodescendientes, investigadores latinoamericanos de este tipo de oralidad en comunidades afros, manifiestan que en el proceso de colonización posterior a la conquista, el lenguaje (uno de los elementos imprescindibles dentro de la oralidad) funcionó en las comunidades africanas esclavizadas y llevadas a América con una forma de funcionalidad económica. Claramente podemos ver las posiciones de cada uno en los procesos orales con esta afirmación:

La lengua española, en relación amo esclavo, tenia como objeto fundamental asegurar el funcionamiento de la producción algodonera, ganadera, esclavista, de

<sup>337</sup> Relato conocido por el autor de la investigación de voz de un cuentero comunitario de la región Guajira en Colombia.

<sup>338</sup> EPINAYU, Ignacio Manuel. Nosotros también somos historia. lineamientos para la recopilación, conservación y difusión de la memoria oral wayu. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/230862/ignacio-epinayu>. Accedido en 8/12/2009.

<sup>339</sup> Ver más info. en: [http://www.gratisweb.com/embera\\_katio/OXYvsUWA.htm](http://www.gratisweb.com/embera_katio/OXYvsUWA.htm).

<sup>340</sup> Ver más info. en: <http://www.wrm.org.uy/boletin/109/Colombia.html>.

tal manera que unos eran oyentes y otros parlantes. El único locutor era el amo. El silencio sometía a la condición servil, una condición que oponía animalidad y humanidad<sup>341</sup>

Esto entraba en contradicción con una profunda concepción oral propia de su legado de comunidades tribales africanas, acostumbradas a la palabra horizontal que circula entre todos y todas como instrumentos para acceder al conocimiento y la sabiduría. Por supuesto la resistencia fue una disposición de parte de estas comunidades en los siguientes términos:

Para romper el silencio pensaron y crearon estrategias de respuesta colectiva; a esa lengua pragmática, operativa, económica en su forma de ordenar, respondió un lenguaje lúdico e irrumpió en sus formas de expresión, pletórico, desbordamiento de palabras, la oralidad llevada a sus extremos como forma de rebeldía. De esta manera contar, cantar, decir versos, platicar anécdotas se convierte en un *modus vivendi*, acompaña la vida hasta la muerte<sup>342</sup>

Los investigadores concuerdan en afirmar que el fenómeno de la oralidad en los pueblos afro mestizos revela una variedad increíble y rica por demás, debido la multiplicidad de sus formas, contenidos y funciones. “Historia, tradición, reconstrucción de la identidad, representación de mundos reales e imaginarios, circulación verbal como forma de cohesión social; son los elementos que explican y le dan sentido a la oralidad afro mestiza”<sup>343</sup>

En la Colombia de hoy, la del conflicto político y armado, la oralidad y narración oral afrodescendiente continúa presentándose como una forma de resistencia en medio de un contexto hostil. Su lugar, como ellos mismos lo definen, es la noche donde se encuentran para contar sus historias, elevar sus voces con su cantar y hacerse cómplices de la noche a la luz de antorchas, de velas o mechones. Para citar un ejemplo en el año 2006 la proclama del evento “oralidad y resistencia en el pacífico colombiano resulta muy oportuna:

Hoy cuando las luces cibernéticas de la ciudad encandelillan mis ojos, dejaré que broten las historias de mi gente, escritas sobre mi piel y en las entrañas de la tierra, las raíces de los árboles, en el agua del mar y de los ríos, el eco del viento, la piel, en los animales, en las piedras, en la arena, en el universo. Y por encima del estallido de la guerra, dejaré salir mis entrañas las voces de los abuelos, las abuelas, bisabuelos, tatarabuelos, de los vivos y de los muertos, de las sabias y los sabios, brujas, curanderos, hechiceros, hablaremos largo rato les contaré lo nuevo, haremos jugos de voces con arrullos, alabaos, jugas y currulaos, entonados de tal forma que se escuchen en todo el mundo y se unan con otros cantos y otras historias capaces de silenciar la Guerra<sup>344</sup>

<sup>341</sup> GUTIÉRREZ, Miguel Ángel. Para saberlo contar hay que saberlo escuchar. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 133.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>344</sup> MORENO, Vicente. Encuentro negro se toma el espacio del Chontaduro. Disponible en: [http://imagenymemoria.blogspot.com/2006\\_10\\_09\\_archive.html](http://imagenymemoria.blogspot.com/2006_10_09_archive.html) . Accesado en 12 /12/2009.



Igualmente la resistencia afro tuvo como fundamento y estrategia tácticas lingüísticas bien elaboradas y encubiertas por parte de los oprimidos para conservar sus propios valores culturales y comunicarse; así nacen numerosos dialectos producto de la confluencia de diferentes lenguas o adaptaciones de las mismas a una forma inteligible para el opresor. Así mismo se comenzó a dar nuevas connotaciones al lenguaje y los conceptos aprendidos para mediante el juego del sincretismo conservar las connotaciones ancestrales, tradicionales y culturales propias, o en otros casos aprovechando funciones universales de las estructuras de relatos, se asociaron los impuestos con los propios, reemplazando nombres de héroes o personajes por héroes y heroínas que les eran conocidos. A esto se suma el cimarronaje cultural, los mismos silencios y la metáfora de la palabra como ocultamiento cultural.

Finalmente con respecto a las comunidades rurales, semirurales o campesinas donde aún tiene enorme vigencia e importancia la oralidad para procesos de relacionamiento social, cultural y político, es preciso afirmar que estas, debido a sus características marcadas por el analfabetismo, han sido víctimas del poder autoritario dado a la escritura en similares términos de los expuestos respecto a los pueblos indígenas y afrodescendientes. Sumado a ello, como se afirmaba en el principio de este punto se les ha negado a sus expresiones y manifestaciones de oralidad la calidad de fuente legítima en el proceso de construcción de la historia nacional, ya que la consolidada historia oficial de los libros, instituciones, manuales e historiadores, en su mayoría niega y menosprecia los aportes locales que estos pueden llegar a hacer.

Respetuosas investigadoras en este sentido de la conciencia y la historia de los vencidos acuñan el concepto de narrativa histórica popular<sup>345</sup> para definir esos aportes de la historia local oral atribuyéndole cualidades como la interpretación que esta realiza, la corrección que puede aportar, la libertad de imaginación y un sentido crítico visible de los acontecimientos.

Desde este concepto también se narran relatos de héroes (que hacen parte del bando de los vencidos) y relatos de antihéroes que hacen parte de la memoria colectiva popular o lo que se

---

<sup>345</sup> SALAS De LECUNA, Yolanda. GONZÁLEZ YILORIA, Norma. La conciencia épica en la narrativa oral de los vencidos y de los vencedores. Revista oralidad 1. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_01\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_01_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

conoce como tradición épica de la conciencia popular. Respecto a los segundos resulta particularmente atractivo el término *epopeya* de la crueldad, que las autoras del estudio referenciado definen como los relatos que implican recuerdos de actos malvados y que obedecen a una estructura histórica de percepción agnóstica de enfrentamientos, luchas y violencias propias de las culturas orales primarias. Es decir que la conciencia popular organiza los recuerdos históricos en torno a hechos memorables por ser grandiosos o aberrantes utilizando el recurso de la *epopeya* que implica hazañas impactantes porque merecen admiración o causan terror y que cumplen una lección preventiva (la segunda) de rechazo a lo bélico ya que el castigo en la mayoría de los casos es la muerte.

En este sentido se dan relatos respecto al conflicto armado en Colombia, en regiones como el Catatumbo, al nororiente del país en donde se recuerdan a miembros de grupos armados paramilitares como almas en pena que vagan por los campos, campesinos purgando en los campos una venganza desde el más allá contra sus asesinos, postes de electricidad que lloran en las noches por haber sido testigos de asesinatos u hombres que han hecho pactos con el diablo para poder ser inmortales y realizar sus macabras tareas.

Por otra parte e igual de interesante resultan las fabulas o cuentos de animales como estrategia de resistencia entre comunidades campesinas, donde estos relatos tienen un gran grado de aceptación. Desde la lógica emblemática y simbólica de estos relatos se cuestiona el poder de dominación y se posicionan anhelos de justicia cuyo desenlace es el premio para el animal héroe y el castigo para el opresor. En Colombia particularmente son muy comunes los cuentos del zorro y el conejo en donde la astucia del segundo (en similitud con la astucia de la gente del campo) siempre vence al zorro (en similitud con la gente de la ciudad).

#### 2.4.3 Aportes desde el análisis de los perfiles, las prácticas, narraciones y disposiciones de los narradores orales en Colombia con enfoque político.

En este momento del desarrollo se aborda un análisis de la narración oral escénica en Colombia, teniendo como método evidente el diamante ético de la teoría crítica de los derechos humanos, acuñado por Herrera Flores. El primero de estos asuntos a considerar es el de los perfiles de los narradores orales escénicos.

Desde un criterio de contenido político (es decir que la narración oral escénica la asumen como opción política o que los cuentos orales que narran implican algún tema político relacionado con los derechos humanos como propuesta estructurada) cabe afirmar que como lo reconoce Francisco Centeno: “La primera y segunda generación<sup>346</sup> fueron generaciones muy políticas. O sea veníamos de las universidades, de la militancia, de la izquierda política, algunos extrema. Teníamos discursos políticos”<sup>347</sup>

La investigadora francesa Anolis Daycard, producto de su investigación reciente sobre el fenómeno de la narración oral escénica en Colombia y el conflicto armado interno, manifiesta como una de las tantas conclusiones de la misma y refiriéndose a los exponentes de lo que ella llama cuentería comprometida, lo siguiente: “notamos que la orientación social de su arte no es fortuita, sino que corresponde a un compromiso de vida. Si decidieron hablar de la compleja situación del país en sus cuentos es que tienen materia por contar, una materia que viven y que experimentan”<sup>348</sup>

Daycard recorrió los espacios, instituciones y ciudades del país en busca de los narradores orales escénicos con enfoque político, reseñando y analizando el trabajo de los mismos. A pesar de la enorme cantidad de narradores que existen en Colombia encontró solo 5 propuestas en ese sentido, aunque seguramente existen otras más u otros trabajos narrativos orales en menor medida, pero con presencia de lo político. Mas sin embargo su muestra es representativa de la generalidad de esta categoría o criterio político. En todo caso el número total de ellos no supera el 10% de los narradores nacionales.

Los perfiles de su muestra van desde profesiones como trabajo social, estudios universitarios por concluir, profesionales exclusivos de la narración oral escénica, periodismo y derecho o abogacía. “Tres de estos cuenteros encabezan a menudo marchas sociales, sin embargo, cada uno tiene presente que la tarea del líder se apoya sobre recursos del cuentero, e inversamente,

---

<sup>346</sup> Habla de la primera y segunda generación de narradores orales escénicos en Colombia

<sup>347</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 86 .

el cuentero en el escenario no se olvida de sus quehaceres sociales, pero en ningún caso confunde los oficios”<sup>349</sup> Daycard denomina acá cuenteros a los narradores orales escénicos.

Otro de los elementos a analizar son las disposiciones de los narradores respecto a su oficio. Variada y múltiple es la conciencia como los narradores orales escénicos desempeñan su arte en Colombia, acerca de la finalidad del mismo, de sus compromisos como sujetos sociales, de lo que hacen y como lo hacen, así como las formas de acción desde el oficio y lo que significa.

Se encuentran motivaciones que van desde la simple atracción producida por una fuente de ingresos fácil (aunque ello no sea cierto), hasta la oportunidad de enamorar - flirtear o seducir a inocentes y candidas chicas encantadas con el rol del narrador oral y la simple necesidad de dinero para la supervivencia utilizando la narración oral escénica como tapiz (cuando en realidad cuentan chistes, por ejemplo) a cualquier precio y sujetando sus métodos y alcances al dinero. Todo vale desde la narración con tal de obtener la moneda del público.

Este cambio de conciencia acerca del arte y lo que significa empieza a evidenciarse a mediados de los 90s en algunos sectores el movimiento nacional, según lo ubican algunas opiniones. Se trata, desde esos grupos de narradores, de una sub valoración, de una desestimación de lo que implica la narración desde la oralidad y desde la comunicación y sus potencialidades (según se la fijado en el capítulo primero). Especialistas en el tema son de la siguiente opinión;

Desde esa época para adelante se repite, se imita, se reitera, pero de ahí para adelante se degrada. Porque empieza a haber menos rigurosidad para hacerlo. Empieza a haber más ligereza: “esto es muy fácil”, es aprenderse unos, dos o tres cuentos y salir a contarlos de cualquier manera, en un contexto cualquiera sin importar unas reglas mínimas de cercanía de comodidad, de complicidad, de intimidad. No, no pasa nada, se cuenta en los buses, se cuenta en los parques, se cuenta en las universidades, da lo mismo contar aquí o allá<sup>350</sup>

Hasta el punto de que algunos han llegado a afirmar que la narración oral escénica en Colombia esta en una decadencia de la cual difícilmente saldrá. Mas sin embargo este hecho

<sup>349</sup> DAYCARD, Annelore, Op cit, p. 85.

<sup>350</sup> CENTENO, Francisco apud DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. anexo VIII, Entrevista con Pacho Centeno, p. 147. Disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

no puede generalizarse ya que algunos narradores continúan fieles a los fundamentos y el espíritu del arte.

La primera generación de NOEs claramente tenía una disposición directa o indirectamente política. En textos históricos como “Bajo los almendros”<sup>351</sup> que analizan e interpretan el naciente movimiento, puede verse como los narradores se y los reconocen como instrumento que devuelve la voz a un país callado, que facilitan el dialogo colectivo, potencian la imaginación del oprimido, divierten e ilustran en una sociedad como la colombiana carente de libros o de difícil acceso, y reviven la memoria. Daycard concluye que aquellos narradores de la época representaban una voz contestaría desde los escenarios narrativos de las universidades<sup>352</sup> y que estos utilizaron su arte para vincular unos ideales de cambio social. Esto porque según una mirada introspectiva de los gestores de esa corriente en el movimiento;

a mediados de los 80 hay un temor a lo político, en cuanto a expresar las ideas políticas. Expresarlas implicaba como ponerse en riesgo, arriesgarse demasiado. A mi me parece que la cuentería tiene un gran impacto en esta época. Tiene un caldo de cultivo extraordinario por esa misma situación porque es una manera de decir las cosas, sin decirlas, de frente<sup>353</sup>

En ese contexto los narradores claramente tenían la intención de posicionar un discurso político contra el establecimiento a través de los cuentos orales, realizar una crítica a lo que sucedía en los alrededores y plantear reflexiones acerca de lo que sucedía en la sociedad de entonces. Otra de las evidencias de los profundos cambios que sufrió la narración oral escénica con la llegada de la tercera generación fue también un cambio de disposición acerca de sus intereses desde la narración oral. Francisco Centeno afirma que “rápidamente llegaron una serie de actores, de cuenteros, de la segunda, y aún más en la tercera, que a ellos eso de contar político ya no les importaba. Lo único que les importaba era lo íntimo, lo cotidiano”<sup>354</sup> Ello se ve materializado consecuentemente con las narraciones contadas inclinadas hacia aquellos temas.

---

<sup>351</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p 137.

<sup>352</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. p. 19. Disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>354</sup> *Ídem*.

A juicio de Jota Villaza, reconocido narrador de la segunda generación, director de una de las principales corporaciones de narradores del país y organizador de uno de los festivales más importantes de narración oral escénica en Colombia

Los cuenteros en nuestro país no somos los constructores de la paz, no somos los predicadores de la revolución, no somos los voceros del estado ni del paraestado, el supra-estado o el sub-estado, somos los voceros de la alegría aunque algunos cuentos sean tristes, somos los predicadores de la ternura, aunque algunos cuentos sean crueles, somos los anunciadores de la esperanza, aunque algunos cuentos sean desesperanzadores<sup>355</sup>

Voceros, predicadores, anunciadores de anhelos que a menudo se ubican en el plano sentimental, íntimo e interpersonal ajeno al conflicto y los derechos humanos pero que sin duda mucho tienen que ver con ellos y con el componente político que este arte tiene.

Actualmente existe un sector del movimiento de NOE en Colombia, en su mayoría narradores de la cuarta generación con algunos de las demás, que continúan con aquella disposición contestataria atribuible a la primera generación. En ellos podemos resaltar al menos 7 roles – disposiciones relacionadas pero diferenciables. La primera de ellas es la concepción de su papel de narradores como generadores de un ambiente de paz y esperanza. En este sentido el ejercicio de la narración tiene por objetivo convencer que es necesario sentarse a escuchar, dialogar y conocer como piensa el otro, denunciar los problemas que afectan la paz pero igualmente recoger y contar las historias que contribuyan a sosegar el ambiente vislumbrando que existe un conflicto pero que hay esperanza labrando el terreno para la semilla que metafóricamente ese cuento pueda significar. “El narrador no sólo habla de paz o ayuda a construir la paz cuando denuncia los problemas que afectan contra la paz, sino cuando genera ambiente de paz”<sup>356</sup> Este mismo sentido es claro cuando por ejemplo el narrador Raúl España, de la ciudad de Cali afirma: “El simple hecho de contar es una oda a la tolerancia”<sup>357</sup> Daycard enmarca esta primera categoría en el término de lo que ella llama Renunciación; renunciar a las hostilidades para reconocer al otro como persona.

<sup>355</sup> VILLAZA, José Ambrosio Apud DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. anexo XVIII, Entrevista con Jota Villaza, p. 191. Disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>356</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. p. 70 Disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 67.

b. Recuperación y fijación de la memoria colectiva: reconociendo que el narrador contemporáneo al igual que el cuentero comunitario y de la tribu es poseedor de la memoria de los pueblos, de la historia colectiva, se piensa que el narrador del presente debe ser un estudioso de la historia nacional. Desde este enfoque se reconoce en el narrador un “compromiso de recordar” en un país que (...) sufre de desmemoria”<sup>358</sup> Así pues narran cuentos con el afán de acercar a los públicos al conocimiento de la historia nacional (rescatarla del olvido) y a recordar y no desconocer a las víctimas de las violaciones a los derechos humanos.

c. Alternativa frente a la manipulación y desinformación de los mass media. En este sentido algunos consideran como necesario “que el cuentero proponga otra voz que la que se propaga con los *mass media* para hacer que uno reflexione sobre el mensaje que ellos vinculan”<sup>359</sup>, cargado muy a menudo de unos intereses que en medio de las particularidades del conflicto colombiano van en contraposición con las víctimas del mismo. “La narración oral es capaz de transmitir imaginarios colectivos, de enfrentarse a la homogenización conservadora de los medios de comunicación”<sup>360</sup>

d. Visibilizador de la realidad: Existe una conciencia de contar oralmente la realidad colombiana. Según las palabras de Robinsón Posada “Uno no puede hablar de lo que uno no conoce, de lo que no te toca, de lo que no sientes”<sup>361</sup> Ello en un país con las particularidades que se han expuesto significa hablar de un contexto marcado por la exclusión, pobreza, guerra y violaciones a los derechos humanos que en diferente medida están presentes en la cotidianidad de los habitantes nacionales.

e. Propiciar procesos críticos: consiste en procurar que su arte narrativo oral comunicador pueda permitir que el público genere una conciencia crítica acerca de la sociedad colombiana, informándolo de hechos que no son de público conocimiento, ayudando a “contribuir a la

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>360</sup> FERNÁNDEZ, Hugo. Ponencia Abrapalabra, 2004, « Más allá de los aplausos, el papel ético político de la narración oral. Disponible en [www.abrapalabra.com.co](http://www.abrapalabra.com.co) Accesado en 20/06/ 2009.

<sup>361</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. p. 88. Disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

estructuración de un ser más despierto, más resuelto en cuanto a sus actos”<sup>362</sup> El cuento comprometido no deja en una ensoñación, como lo haría cualquier cuento, sino en una reflexión, y ésta empieza cuando el cuentero se calla; testifica Daycard

f. Provocar la movilización y acción del público mediante los cuentos orales. Es un directo y evidente mensaje desde la NOE para que las personas inicien procesos no solo de visibilización, recuperación de memoria y toma de conciencia sino más bien de acción activa que empezará después de terminada la sesión de narración oral, en el espacio cotidiano de cada uno de los integrantes del publico interlocutor. Contar cuentos es un acto total, que se manifiesta en su auditorio por una conmoción-emoción que siempre proporciona un lugar abierto a la reflexión, y a lo mejor a la acción.

En lo que tiene que ver con las narraciones que llevan a cabo estos sujetos culturales es preciso delimitar que se refieren a la forma “como definimos las cosas o situaciones; modos a partir de los cuales se nos define, y que nos dicen como se debe participar en las relaciones sociales”<sup>363</sup> Como es sabido, entran en esta categoría de análisis los textos, novelas o imágenes entre otros.

Desde el objeto de estudio de este trabajo investigativo, se abordará lo relativo al repertorio de los narradores orales escénicos colombianos, enfocando principalmente aquellos que -desde la disposición que tienen de su arte- contribuyen a la vigencia de los derechos humanos y la lucha por la dignidad por ser el objetivo principal del presente ejercicio.

A nivel general el repertorio de los narradores orales escénicos en Colombia se encuentra en consonancia con lo definido teoría y técnicamente en el primer capítulo; es decir, los textos narrados oralmente son fuentes tradicionales, literarias y de la propia vida principalmente. Dentro de los textos tradicionales se narran aquellos que son de la categoría prosa ficticios y no ficticios. Tanto de las tradiciones orales como de la literatura se narran cuentos de formula, de animales, cotidianos y cuentos maravillosos, de géneros cómicos o dramáticos y de extensiones que varían dependiendo de múltiples circunstancias.

---

<sup>362</sup> *Ibídem*, p. 73.

<sup>363</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. La reinención de los derechos humanos. Sevilla, Atrapasueños, 2008, p 115.



En el siguiente ejercicio descriptivo no se pretende avocar o sistematizar pormenorizadamente los asuntos narrados en Colombia en categorías temáticas exhaustivas ya que ello demanda de una seria y responsable labor de recopilación total o una muestra representativa y su organización que no es pertinente acá. En segunda medida; en tratándose de un trabajo investigativo acerca de la narración oral en los términos y alcances de la oralidad como proceso vivo comunicativo y su reivindicación, mal se haría en ilustrar los temas narrativos con ejemplos en código escrito. Por ello no se encontraran transcripciones de cuentos.

Así pues lo que se expone es la forma como se crean, desarrollan o narran oralmente esas narraciones, sus características, orígenes, naturaleza, fuentes, efectos, objetivos, así como los recursos que de ella se valen los narradores orales para cumplir con sus fines. Evidente será que para aludir a algunos de ellos haya que mencionar temas específicos sin dejar de lado que ello no es la misión particular. Este ejercicio particularmente es enfocado de esta manera para las funcionalidades de esta investigación, a fin de identificar cuales de esas narraciones contienen un componente emancipador y de transformación.

Bajo la percepción de Alexander Díaz las narraciones orales vuelven en un primer momento para el rescate de la tradición. Díaz sustenta ello en el hecho de que en el origen del movimiento existía una tendencia de volver a las historias que no eran cotidianas ni instantáneas como necesidad de volver a sacralizar el oficio<sup>364</sup> Así mismo el narrador e investigador afirma que las narrativas a nivel general en el movimiento universitario utilizan elementos narrativos mediáticos. Esto se ilustra desde la dinámica de los espacios de narración oral escénica de la siguiente manera:

Quando aguardamos en un espacio formal, estudiantes de distintas carreras, no importa en que universidad se encuentren, se sientan a “esperar” que de inicio el espacio. (...) Un presentador o conductor del espacio, convoca a la gente circundante que aún no ha tomado asiento, invitandola a participar de la cuentería; Se presenta a los invitados de turno, (..) tiene una duración entre una hora y tres horas, (..). Lo que cuentan conserva la estructura narrativa clásica: inicio, situación problemática a resolver (conflicto), resolución del conflicto, moraleja. En algunas ocasiones el público que escucha cuentos tradicionales, no se “siente” a gusto con lo que escucha (..) Pero en algunas ocasiones (resalto en algunas) los cuentos narrados contienen una serie de referentes cotidianos y urbanos, fruto de la propuesta narrativa elaborada por Andres Lopez a finales de los ochentas y principios de los noventas.<sup>365</sup>

<sup>364</sup> DÍAZ, Alexander. Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf> . Accesado en 10/06/2009.

<sup>365</sup> DÍAZ, Alexander. Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf> . Accesado en 10/06/2009.

Dentro de las narraciones orales de naturaleza no política directa, categoría, arbitraria del autor del presente trabajo, se agrupan aquellos cuentos orales narrados por NOEs que no cuentan o no coinciden con disposiciones políticas – al menos directas y concientes – de acuerdo a la visto en párrafos anteriores. Aunque debe concebirse que indirectamente los cuentos orales tratándose de productos culturales en mayor o menor medida implican intereses, posiciones, disposiciones, practicas, relaciones y valores que en su análisis detenido y profundo mucho tienen que ver con lo político desde sus causas y efectos en la sociedad. Además de lo dicho antes de empezar este apartado y puntualizando algunos en particular se tienen las siguientes categorías:

- a. Cuentos de tradición oral regional; que se enmarcan dentro de esta categoría ya que los sucesos que lo conforman obedecen al concepto de tradición oral de los lugares de donde son oriundos en Colombia los NOEs. Resaltan acá relatos de las regiones de la costa caribe, de los llanos orientales, relatos paisas (de los departamentos del llamado eje cafetero Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío) y de la región pacifica colombiana. A estos se sumen relatos de tradición oral del mundo entero.
- b. Cuentos de la tradición oral reactualizados en el contexto actual. Son cuentos orales que conservan la estructura original que precisamente tiene ese espíritu tradicional en relación a su contenido y el medio oral con el que llegan hasta nuestros días, pero con la particularidad de que algunos de sus elementos pertenecen a la cotidianidad actual del narrador y su entorno.
- c. Cuentos literarios de autor. Es su mayoría extraídos de la literatura o escritos por los mismo narradores. A menudo también actualizados al contexto escogido por el narrador oral.
- d. Cuentos de los conflictos internos. Bajo esta categoría se agrupan un sinfín de cuentos orales, inclusive muchos de los que acá en este apartado de narraciones están expuestos. Lo que se quiere resaltar es que después de la segunda generación de narradores orales escénicos en Colombia se “perdió el impulso de lo político, y mudó hacia otros temas. Hacia narrar más cosas cotidianas, más cosas de amor, del interior del individuo. Menos de la sociedad, más del interior”<sup>366</sup> lo que implico en Colombia un cisma y una tendencia que aún prevalece.

---

<sup>366</sup> CENTENO, Francisco Apud DAYCAD, Annelore. El conflicto Armado a través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse,

e. Cuentos de Respuestas. Parte de la tradición oral asumió el papel de responder a preguntas que la humanidad siempre se había hecho. En este sentido muchas de las narraciones tratan temas que intentan resolver a esas preguntas al igual que muchos narradores han construido sus propios cuentos orales respondiendo a ellas. ¿Por qué el amor duele?, ¿Por qué el amor es ciego?, ¿Por qué el día y la noche? ¿Por qué la belleza y la fealdad?, ¿Por qué esto es así, pasa así o se comporta así...?

f. Cuentos urbanos. Gonzalo Valderrama, de la segunda generación de cuenteros fue uno de los pioneros en Colombia de esta categoría. “El fue uno de los mejores, de los innovadores, de los que puso los temas urbanos, del underground, el bar, la calle, la noche, lo que pasa, lo que no se ve, lo puso ahí en escena. Nos contó la historia que no percibíamos, nos mostró todo el asombro de la ciudad, en la ciudad también hay cuentos que valen la pena contarlos”<sup>367</sup>

g. Cuentos a partir de adaptaciones mitológicas. Al igual que en el anterior, la figura más representativa de esta categoría es el talentoso Alexander Díaz, conocido como Mateo. “(...) es un cuentero muy moderno, muy ligado a los juegos de rol, muy ligado a las historias épicas, mezcla y va integrando la modernidad con lo antiguo, se interesa acerca de los héroes, de la mitología (...) el conflicto en las historias de Mateo es el amor. (...)”<sup>368</sup>

h. Cuentos de humor no político. Dentro del humor muchas son las estrategias para hacer reír. En Colombia “la burla es el modo más eficaz de hacer reír a la gente”<sup>369</sup> Lastimosa o afortunadamente los cuentos orales están llenos de burlas. La pregunta es ¿de quien y de que se burla? y ¿como se hace, en que contexto y con que objetivos? Existen muchas narraciones

---

Francia. Anexo VIII, Entrevista con Pacho Centeno, p.147. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>368</sup> CENTENO, Francisco Apud DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado a través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse Francia. anexo VIII, Entrevista con Pacho Centeno, p. 147. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>369</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia, P. 107. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

que involucran esos conflictos internos, existenciales, de pareja, de identidad, de educación, familia y demás. Desde esa ribera se hace “humor con dolor” porque sucesos y acciones que pasan en los cuentos le duele a los interlocutores del público, pero las personas suelen reírse de lo que les sucede como una de las tantas formas de purificación y catarsis.

También se encuentra el humor asociado a los elementos verbales, vocales y gestuales de la oralidad (el humor se situación). Las palabras y el contexto en el que se dicen, los ritmos y entonaciones de la voz, los gestos y su consonancia con los demás elementos; todo ellos son potencialidades que el narrador en Colombia utiliza desde los cuentos orales.

Pero lastimosamente como afirma Gonzalo Valderrama: “algunos cuenteros comenzaron a cruzar la delgada línea azul de la utilización del humor como *leit motiv* o corazón del cuento, para llegar al humor como una cortina de humo en la que no se divisa una historia que nos diga nada de la condición humana, y ésta se disuelve entre gracejos y chascarrillos que causan un efecto contraproducente de empalagamiento visceral”<sup>370</sup> Es el ejercicio del “chiste” como recursos para el humor dentro del cuento, como único recurso para la empatía y comunicación con el público, al punto de llegar a dejar de ser un cuento o cambiar de género artístico o escénico: pasar a ser monologuista, cuentachistes, etc. Cortina de humo (chiste) que lleva graves consecuencias que llegan hasta reproducir estructuras y posiciones que vulneran los derechos humanos, como bien lo explica Valderrama en el siguiente análisis:

el chiste (en el sentido latinoamericano de la palabra) es, tan sólo, una micro-narración o un leve ejercicio de retórica en el que el emisor corrobora, ante la complicidad del receptor, una idea prejuiciosa sobre algún ente convenido que ambos desdeñan, rechazan o identifican como *distinto* (un pastuso<sup>371</sup>, una mujer, un homosexual, un niño, un borracho, un negro, una monja). Es la apología de la intolerancia legitimada a través la inocuidad del lenguaje hablado. No se hace daño con un chiste; pero se ratifica una convención tácita: el pastuso es bruto, el negro es inferior, la mujer es sumisa, el niño es ingenuo, las monjas quieren sexo). En el chiste no hay una postura, un compromiso, una actitud. La efectividad de su mensaje depende de la gracia del contador y del contexto<sup>372</sup>

En parte ello es lo que lleva a la percepción de algunos especialistas que autoanalizando el devenir el movimiento en Colombia afirman que “la cuentería pasó a ser algo muy ligero.

<sup>370</sup> VALDERRAMA, Gonzalo. Daña la Jacaranda la palabra narrada para nada. Revista Contante y soñante n° 16, Colombia, 2009.

<sup>371</sup> Habitante de pasto, ciudad colombiana.

<sup>372</sup> VALDERRAMA, Gonzalo, Op cit.

Nos hemos perdido en tonterías, nos hemos dedicado a las tonterías, a decir, a contar tonterías, nos hemos perdido, quitándole peso, trascendencia, fundamentación al oficio<sup>373</sup>

Por otra parte se dan narraciones orales de naturaleza política directa o evidente. Los narradores que cuentan oralmente esta naturaleza de cuentos son en su mayoría aquellos que tienen disposiciones o conciencia acerca de su oficio en las características que se han resaltado puntos atrás. Igualmente existen otros narradores/as que si bien no tienen una actitud exclusiva frente a ello, parte de su repertorio involucra este tipo de temas.

Después de la revisión de una muestra de cuentos orales de los más representativos exponentes de esta narración oral comprometida (calificativo otorgado por la investigadora Anolis Daycard al fenómeno; quien también realiza la recopilación y el análisis) y de algunos de los principales narradores colombianos, se puede proponer la siguiente clasificación:

a. Cuentos folklóricos que visibilizan. Son cuentos tradicionales de algunas regiones de Colombia, algunos de ellos adaptados al contexto actual, donde en palabras de Daycard “es posible oler las cosas presentadas, probar los sabores del lugar y vislumbrar las problemáticas de la región”<sup>374</sup> Estos cuentos orales llevan una carga representativa del folklor de la región, pero un folklore referido a la desigualdad y la problemática de esos lugares del país, al evidenciar -por ejemplo- las diferencias entre zonas rurales y ciudades, centro y periferia, mostrando una realidad colombiana ajena a quienes habitan en las grandes urbes del país.

b. Reinterpretaciones de obras clásicas. Donde a partir de la totalidad de estas o parte de ellas, desde su misma estructura narrativa oral verbal o con adaptaciones al contexto colombiano, se trata algún tema relacionado con los derechos humanos. En el primero de los casos el público interlocutor encuentra a partir de la historia y la insinuación del narrador los ecos en la historia de Colombia, redescubriendo a partir de estas obras la propia realidad

---

<sup>373</sup> CENTENO, Francisco Apud DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado a través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia. Anexo VIII. Entrevista con Pacho Centeno, p. 147. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>374</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado a través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia, p. 74. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD. Además esto tiene consonancia con las formas de representación del lenguaje.

nacional. Es un ejercicio de narración de la historia universal con la sensación de parte del público que le están narrando la historia particular. En el segundo de los casos aunque el referente estructural es clásico, resulta evidente y expreso que están narrando el contexto actual, en parte por el componente del elemento verbal.

c. Adaptaciones orales de la literatura contemporánea (en su mayoría colombiana), que brinda a través de las metáforas, de la recreación o de la cruda realidad, un planteamiento de las tragedias de sectores de la sociedad colombiana que son muestra de la tragedia nacional. Sicariato, prostitución, mafia y otros temas son de recurrente argumento en novelas y cuentos que sirven de fuente a los narradores. Otros de estos textos presentan –perse- una crítica a un asunto determinado pero en otra época y con contexto similar pero no idéntico. Es decir, son espacios geográficos idénticos (Colombia o una región) pero con prácticas, procesos y desarrollo diferente. En estos casos la versión del narrador le da un eco a la crítica pasada desde el enfoque dado por el autor del cuento literario, pero en el propio contexto y momento del narrador oral y su comunidad, demostrando en ocasiones que aquellas prácticas siguen vigentes, pero recargadas o mutadas.

d. Adaptaciones de un género artístico al cuento oral. Se trata de la interpretación de la dimensión o el contenido de una canción o pintura (por lo general) para darle una dimensión oral al mismo a partir del diseño de una cadena de sucesos que habrán de conformar un cuento. Por ejemplo: Fredy Ayala, narrador de la ciudad de Bogotá, creó “El Grito” un mini cuento oral basado en la obra de Munch, que al igual que el cuadro surrealista, recrea para la época actual un grito, evidenciando la impresión y el dolor ante los cambios propuestos por un modelo aplastador tanto para la época parisina de Munch como para la actual en Colombia. Un mismo sentimiento para dos momentos históricos diferentes.

e. Narraciones – cuentos que responden a una pregunta fundamental. A diferencia de su similar en las narraciones no políticas, las preguntas que intentan resolver tienen que ver con la realidad nacional como por ejemplo ¿Cuándo y como se acabará la guerra en Colombia?

f. Narraciones - Cuentos a partir de la recreación de referentes comunes. Estos referentes comunes pueden ser canciones, textos sagrados, algunas tradiciones del folklor y demás. Esto se logra a través de un proceso denominado hipertextualidad que consiste en generar en el público procesos de identificación y vinculación entre el original y la recreación o

adaptación, lo que aumenta el interés del público interlocutor en conocer el nuevo significado. Consiste en un juego con lo conocido, lo que se cree memorizado en el ideario colectivo de la comunidad – público, revertir esa seguridad de lo conocido, subvertir el mensaje y generar una nueva narrativa crítica.

g. Narraciones – cuentos a partir de la recreación de un hecho mítico. Algunos narradores orales han creado cuentos orales a partir de referentes culturales públicos y apropiados de la comunidad, buscando paralelismos o analogías entre estos y las problemáticas actuales para - aprovechándose de ello- crear obras con contenido crítico.

h. Narraciones – cuentos con fuerte presencia de lo cómico. Aprovechando el humor y la risa como vehículo y estrategia para crear la empatía con el público, algunos cuentos orales plantean contenidos críticos relacionados con los derechos humanos en medio de humor de situación, humor desde el elemento verbal (lenguaje) vocal, la oralidad como estructura rimada cómica, la burla de los hechos, la ironía pseudo directa o la ridiculización de los hechos, la disonancia entre el lenguaje utilizado y lo narrado o el humor negro o absurdo.

i. Narraciones - cuentos dramáticos del conflicto. Aborda narrativas dramáticas relacionadas con la “cruda realidad” y con desenlaces a menudo trágicos.

j. Narraciones - cuentos basados en procesos de repeticiones. Estas narraciones tienen como fuente un género infantil del mismo nombre en donde se anuncia y repite contenidos. Los sucesos del cuento oral se van sucediendo en imágenes basadas en la repetición sobre las imágenes anteriores proporcionando un entretenimiento y reafirmación de la memoria como proceso mental.

k. Narraciones – cuentos de tratamiento realista del contexto, a partir de la propiedad y conocimiento de él por parte del narrador que en este vive. Es la realidad contada.

l. Narraciones – cuentos de rescate de memoria colectiva. Su contenido es la historia pocas veces contada en la sociedad colombiana. La historia de los grandes hitos en el país respecto al conflicto, los abusos y arbitrariedades. La ineficacia estatal, las desapariciones forzadas, la corrupción generalizada, el genocidio de la unión patriótica, el nacimiento de la insurgencia o los grupos paramilitares, etc con el objetivo de no olvidarla.

## 2.5 Aportes desde la hermenéutica y el análisis crítico del discurso

Se incluye esta herramienta por constituirse un instrumento de análisis que adaptado al tema de la narración oral puede representar una potencialidad de gran valor en la constitución de esta como estrategia de reivindicación de derechos humanos por dos razones. Por considerar que los cuentos, así como otro tipo de relatos manifestaciones de la oralidad, son una expresión discursiva con unas características particulares y un grado de elaboración estética y simbólica que mas sin embargo no alcanza a despojarlo se esa calidad discursiva, y segundo porque tanto en el estudio de su origen, producción y reproducción así como en el proceso de creación, es de vital importancia tener en cuenta algunos de los elementos para un análisis desde la teoría crítica(particularmente el contexto, colectividad y mediación humana) de los abordados en el primer capítulo. Las fuentes de las cuales se toman las particulares implicaciones, técnicas y recomendaciones sobre la hermenéutica y el análisis del discurso son tomadas de dos corrientes o propuestas en este sentido y que son el análisis crítico del discurso desarrollado por Van Dijk y la metodología de la hermenéutica profunda que asocia los conceptos de ideología, poder y discurso de J:B Thompson.

Es oportuno comenzar con la definición de discurso. Según los estudiosos, este es “toda práctica enunciativa considerada en función de sus condiciones sociales de producción, que son fundamentalmente condiciones institucionales, ideológico-culturales e histórico coyunturales”<sup>375</sup> De esta definición puede desprenderse de plano la importancia de las condiciones sociales en los procesos que este tiene lugar por lo que conviene explicar las implicaciones que lleva con relación a las instituciones y los sujetos que en ellas intervienen. El discurso tiene el carácter de un mensaje en términos comunicacionales dirigido a alguien que tiene un lugar en las relaciones de fuerza y poder de la sociedad, en la estructura y la coyuntura histórica; lo cual lo condiciona. También es necesario tener en cuenta la institución en donde se produce y las condiciones ideológicas de la cultura a la cual pertenecen.

---

<sup>375</sup> GUTIÉRREZ VIDRIO, Silvia. El discurso político; Reflexiones teórico-metodológicas. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. MÉXICO. Disponible en [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n). Accesado en 28/08/12.



En la misma relación con esta concepción del discurso se encuentran los estudios de análisis de la oralidad. Algunos autores consideran como elementos fundamentales para ese análisis el marco social (que contiene a su vez la superficie social) y categorías fundamentales como el espacio, el tiempo y la causa<sup>376</sup> La definición de marco y superficie social es la siguiente:

Por marco social el autor entiende el lugar de cada cosa, es decir, todo lo que la sociedad juzga importante de ser transmitido, para el buen funcionamiento de sus entidades y una óptima comprensión de sus estatutos sociales, las funciones correspondientes, los derechos y obligaciones de cada uno

La superficie social se refiere a la identidad propia que posee cada institución, cada etnia y dentro de ella, cada grupo social determinado. (...) estudiándola puedan arrojar luz sobre períodos históricos o hechos que quizás no estén plasmados en documentos<sup>377</sup>

El marco y la superficie social son de relevancia en los procesos identitarios y de reconocimiento, así como en la conservación de lo relevante para ellos. Esto se da en el juego de los tres elementos o categorías fundamentales materializando en esos discursos acciones entre el tiempo de lo mítico y lo histórico, de manera intemporal, conservando, reelaborando y devolviendo acciones que se mueven entre el pasado, el presente y el futuro. Estas acciones ocupan un espacio, que puede ser personal, el del pueblo o el de las cosas mismas y responden a preguntas o cuestiones sobre el origen de los mismos y siempre para evidenciar las causas de las cosas y los fenómenos.

Tanto en el enfoque del análisis del discurso desde la ideología y el poder, así como desde la oralidad, se da primordial importancia al elemento del contexto a raíz del cual se estructura el método y la técnica de análisis. Se considera que este elemento transversal permea las formas, los significados, la interacción misma y la cognición del discurso. Afecta también estructuras globales como el ambiente (tiempo, ubicación, circunstancias), los participantes (los roles sociocomunicativos que estos tienen) y las intenciones, metas o propósitos de estos. El contexto se define como:

---

<sup>376</sup> CORDIES JACKSON, Marta E. La oralidad y lo real maravilloso en la obra de «Fernando Ortiz». Revista oralidad n°13. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: <http://www.lacult.org/doc/REVISTA13.pdf>. Accesado en 09/07/09.

<sup>377</sup> *Ídem.*

la estructura que involucra todas las propiedades o atributos de la situación social que son relevantes en la producción y comprensión del discurso"; así los rasgos del contexto no sólo pueden influir en el discurso (escrito y oral) sino que es posible lo contrario: puede modificar las características del contexto; tal como pueden distinguirse estructuras locales y globales en el discurso, lo mismo puede darse con referencia al contexto<sup>378</sup>

Es importante reafirmar que esta relación es doble, es decir, que el contexto determina el discurso y a su vez el discurso determina el contexto. Esta doble determinación se manifiesta en las acciones de organizaciones, instituciones y procedimientos como leyes, juicios de valor, educación, los informes y los productos de los medios de comunicación, al igual que en las interacciones que pueden resultar de esos procedimientos entre los grupos y las clases sociales

Para el análisis del discurso la corriente del análisis crítico recomienda poner especial énfasis -a modo de claves de análisis- tener presente que los cambios culturales influyen los discursos y que en los procesos de interculturalidad es importante señalar si la relación es de tolerancia u opresión discursiva. Así mismo que la acción social discursiva hace parte de procesos sociales más amplios que corresponden con las estructuras complejas de la sociedad por lo que su opción es por trascender el análisis lingüístico y gramatical. Van Dijk dice que existen análisis textuales de tipo lingüístico, desde el enfoque del estudio del habla y su interacción, y que este segundo tipo refleja la estructura misma del discurso, el acto de comunicación y la estructura socio cultural en la que se da. Según él los siguientes son los principios que hay que tener en cuenta para realizar un análisis crítico<sup>379</sup>

- 1.Lo escrito y lo oral en su entorno natural: significa que cualquier estudio de análisis del discurso debe tener como centro un material de trabajo que refleje realmente lo que ocurre en la interacción (..)
- 2.El contexto: el discurso debe ser estudiado preferentemente como constituyente de su situación local, global, socio-cultural (..) Así las estructuras contextuales se deben

---

<sup>378</sup> SILVA, Omer. El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación. Revista Razón y Palabra. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/antiores/n26/osilva.html> . Accesado en : 15/02/11.

<sup>379</sup> Van DIJK, Teun apud SILVA, Omer. El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación. Revista Razón y Palabra. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/antiores/n26/osilva.html> . Accesado en : 15/02/11

observar y analizar en detalle y también como posibles consecuencias del discurso: ambiente, participantes, roles comunicativos, metas, conocimiento relevante, normas y valores, o estructuras institucionales u organizacionales, etc.

- 3.El discurso como expresión oral: mientras la mayoría de los trabajos iniciales de análisis del discurso se centraron en textos escritos (literatura, medios), la tendencia ahora es al cambio. Se trata de trabajar con interacciones verbales reales en conversaciones o diálogos formales e informales. El habla es considerada como la forma básica y primordial del discurso.
- 4.El discurso como práctica de los miembros de una sociedad: tanto el discurso oral y escrito son formas de prácticas sociales en contextos socio-culturales; no sólo somos usuarios de una lengua sino también somos parte o miembros de un grupo, institución o cultura. (..)
- 5.Las categorías de los miembros: (..) se tienen que respetar las formas sobre cómo los integrantes o miembros de un grupo social interpretan, orientan y categorizan los atributos o propiedades del mundo social, sus conductas y el discurso mismo. Sobre esta base se deben formular las teorías que en forma sistemática y/o explícita den cuenta del discurso como práctica social.
- 6.La secuencialidad: se refiere al hecho de que el discurso se realiza en un sentido lineal o secuencial tanto en su producción como en comprensión. Esto es válido en lo oral y escrito e implica que en todos sus niveles (oraciones, proposiciones, actos) se deben enunciar e interpretar de acuerdo a la información precedente que es lo que ocurre en la así llamada "coherencia". Ello involucra cierta "funcionalidad": los elementos últimos se relacionan con los anteriores. (..)
- 7.La constructividad: Los discursos también son constructivos en el sentido que las unidades constitutivas se pueden usar, comprender, y analizar "funcionalmente" como partes de un todo, creando estructuras jerárquicas en la forma, significado e interacción.
- 8.Niveles y dimensiones: los analistas del discurso tienen siempre la tendencia a descomponer sus trabajos en niveles y cómo se relacionan estos niveles. Como usuarios de la lengua los manejamos como un conjunto (sonidos, significados, o acciones).

9. Significado y función: el investigador siempre está tras el o los significado(s) . Formular preguntas como: ¿Qué significa esto aquí? ¿Cuál es el sentido en este contexto? Este principio tiene implicancias funcionales y explicativas ¿Por qué se dice aquí?
10. Las reglas: se postula que el discurso también está gobernado por reglas. Tanto el discurso oral como escrito se debe analizar como manifestación o expresión de reglas gramaticales, textuales, comunicativas o interaccionales compartidas socialmente. También interesa al analista descubrir cómo se quebrantan, se ignoran o se cambian tales reglas y qué funciones discursivas presentan tales perturbaciones.
11. Estrategias: los usuarios de una lengua conocen y aplican estrategias mentales e interactivas en el proceso de producción y comprensión efectiva para lograr una efectividad en la realización del discurso (expresión de la intencionalidad) y su impacto en la conducta de un destinatario (..)
12. La cognición social: (..) se trata de los procesos mentales y representaciones del mundo que expresamos en lo oral o escrito. No podríamos entender el significado, coherencia, acción, etc. sin considerar lo que ocurre en la mente de los usuarios de la lengua en la realización de las interacciones. También juegan un rol fundamental en el análisis del discurso los recuerdos o experiencias personales (modelos), las representaciones socio-culturales compartidas (conocimientos, actitudes, ideologías, valores, normas) que tenemos como usuarios de una lengua o como miembros de un grupo; la cognición es la "interface" entre el discurso y la sociedad.

Por su parte J.B Thompson desde la metodología hermenéutica del discurso manifiesta que la función del análisis es la visibilización del vínculo entre el discurso y la ideología para conocer y describir el mensaje en ese contexto y realidad social determinada. Dentro de sus recomendaciones<sup>380</sup> se puede encontrar el reconocimiento de que el discurso conlleva productos simbólicos que son producidos y transmitidos en dependencia de un contexto específico, de ahí el énfasis por el especial interés en ellos, al igual que en los medios técnicos por los cuales se trasmite, ya que lo que se emplea para ese fin puede afectar de diversas formas la producción y recepción del mismo. Su visión integracionista también pone de manifiesta la necesidad de estudiar y analizar los discursos en el global de los demás

---

<sup>380</sup> THOMPSON, John apud GUTIÉRREZ VIDRIO, Silvia. El discurso político; Reflexiones teórico-metodológicas. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. MÉXICO. Disponible en [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n). Accesado en 28/08/12. p. 112.

discursos, pues allí se halla un sentido que va de lo general a lo particular materializado en la individualidad del discurso puntual. Su propuesta de análisis implica varios niveles<sup>381</sup>;

-Análisis sociohistórico, circunstancias sociales e históricas que lo afecta

-Análisis Discursivo: de las formas simbólicas que conlleva

\*Análisis narrativo: de las formas narrativas que asume

\*Análisis sintáctico, primordialmente lingüístico gramatical y que tiene que ver con estrategias desde esos campos del conocimiento como la nominalización, la paralización, la utilización de los pronombres o la estructura de los tiempo

\*Análisis argumentativo; se refiere a la cadena de razonamientos o estrategias de disimulación, contradicción o explicaciones presentes en el texto

La anterior información del segundo capítulo brinda importantes puntos de referencia sobre las diferentes visiones, matices y alcances que el tema de la narración oral y los cuentos orales pueden llegar a representar en diversos campos de aplicación o vistos desde determinadas disciplinas de estudio como es la morfología, el análisis histórico estructural y el psicoanálisis. Igualmente el estudio del teatro enfocado a la transformación social como es el caso de Brecht, Boal y García, y el conocimiento de la antropofagia cultural y el análisis crítico del discurso, representan una esclarecedora herramienta de experiencia para tratar la expresión artística de la narración oral de cuentos con esos mismos fines, ofreciendo elementos técnicos y concepciones filosóficas artísticas que bien pueden aplicarse al tema particular de estudio. En el siguiente capítulo se verá el amplio ejercicio de interpretación, comparación y adaptación de todos esos conocimientos a la narración oral, identificando y determinando cuales de ellos pueden abordarse y aplicarse desde estas y que recursos se pueden socavar del anterior marco teórico para darse ese enfoque crítico emancipador.

---

<sup>381</sup> *Ibídem*, p. 122.



### **CAPITULO 3: PROCESO DE CONSTRUCCIÓN Y FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA DESDE LA TEORIA CRÍTICA APLICADA.**

En el presente capítulo se abordan los temas operacionales de la investigación, tanto como los medios técnicos utilizados para llevarla a cabo y los sustentos de los mismos, como el proceso de estructuración y sustento de una forma de narración oral de cuentos que contribuya a la crítica y transformación social. La primera parte obedece a los temas de metodología y técnica de investigación en donde se expresan los problemas e hipótesis del estudio y la segunda parte es producto de lo que se podría denominar el análisis o estudio adaptativo de los temas desarrollados en el marco teórico y sus aportes a la hora de ser aplicados a los códigos y medios de la narración oral. Para ello se sigue una línea estructural deductiva en donde se identifican los conceptos generales con potencialidades transformadoras, se someten a un análisis crítico, se adaptan a la narración oral y se formula una propuesta de ejercicio práctico para materializarse. Especialmente se ha utilizado la herramienta “recurso”, como aquel instrumento que sustentado teóricamente puede materializarse en la narración oral de una u otra determinada forma.

#### **3.1 Problemas, hipótesis y objetivos de la investigación**

Para la realización de la presente investigación se ha partido de procedimientos científicos clásicos respecto al método y la técnica de investigación. El problema se encuentra delimitado y justificado desde la necesidad de una revaloración de la oralidad en la época actual marcada por el avance de medios tecnológicos que consolidan una concepción ontológica de las relaciones desprovistas de la real y efectiva comunicación en términos dialogicos, consensuales y horizontales donde la narración oral juega importante papel para la consecución de esas características comunicativas. Así mismo la narración oral de cuentos no ha sido suficientemente estudiada desde este enfoque comunicativo ni desde su función en las sociedades actuales donde puede llegar a representar el mismo oficio social que tenía en el pasado, razón por la cual se hace necesario su estudio desde una teoría como la crítica que la interprete como producto cultural y artístico con posibilidades críticas. Igualmente se hace

necesario, ante el carácter obsoleto de muchos de ellos, el diseño otros instrumentos de intervención social desde la teoría crítica que además de tener sustento teórico no se queden en afirmaciones y conclusiones sino que se materialicen en acciones puntuales, ejercicios o prácticas diseñadas para tal fin transformador.

Para ello se han formulado las siguientes preguntas que han contribuido a la delimitación del problema y tema;

Problema 1: ¿cuales son los alcances y posibilidades críticas y transformadoras de las características, elementos y potencialidades de la oralidad en procesos emancipatorios?

Problema 2: ¿qué aportes pueden brindar investigaciones y corrientes teóricas acerca del cuento, la narración oral y otras expresiones artísticas, para hacer de estas herramientas de transformación social?

Problema 3: ¿Cómo puede la narración oral de cuentos contribuir a la reivindicación de los derechos humanos y la vigencia de la dignidad humana con enfoque crítico?

Con base en las preguntas se han formulado las siguientes hipótesis correspondientes

Hipótesis 1: existe toda una serie de elementos y características de la oralidad que tienen potencial crítico transformador, entre las que se encuentran su vigencia, la memoria, el placer, el ritmo, su carácter comunicacional, la narración y la creación.

Hipótesis 2: las investigaciones sobre morfología, origen histórico, psicoanálisis, análisis del discurso, arte y dignidad humana, así como la corriente de teatro social dialéctica, brindan elementos teóricos y técnicos de los cuales la narración oral se puede nutrir para hacerse crítica y transformadora

Hipótesis 3: la narración oral de cuentos puede ser una herramienta crítica de transformación social si se sustenta teóricamente y se desarrolla práctica y técnicamente (ejercicios) con enfoques de teoría crítica de los derechos humanos, de oralidad como acto comunicacional y de teatro dialéctico o social.

Los objetivos propuestos como guía para el desarrollo de la investigación son los siguientes.



General:

Formular una propuesta de práctica y ejercicio de la narración oral de cuentos a nivel teórico, práctico y técnico (ejercicios) con enfoque de teoría crítica aplicada a los derechos humanos y la intervención social que contribuya a la transformación y emancipación.

Específicos:

1. Identificar cuales son las características y elementos con potencial critico y transformador de la oralidad.
2. Identificar cuales son las fuentes teóricas y prácticas de otras corrientes artísticas y de investigación que pueden contribuir a un enfoque transformador y emancipador de la narración oral de cuentos.
3. Proponer en la práctica y técnica (ejercicios) una forma de ejercer la narración oral de cuentos para la transformación y emancipación social desde la intervención social.

La delimitación del tema se circunscribe al ejercicio de la narración oral de cuentos, sin detrimento dentro de esta categoría de otro tipo de relatos (leyendas, mitos, historias, etc.) ni del estudio del cuento como genero. La investigación es de carácter exploratorio ya que pretende dar una visión general de los diversos aspectos que la narración oral conlleva. Es descriptiva pues utiliza la observación simple de material documentado sobre el tema, y como método las conclusiones y hallazgos han sido producto de la deducción directa utilizando una técnica de análisis documental de los conceptos generales establecidos en el capítulo 1 y 2, su análisis critico y adaptación a la narración oral y finalmente la formulación de los ejercicios prácticos para la intervención social.

### **3.2 Propuesta metodológica de fundamentación de la narración oral con enfoque critico transformador**

La fundamentación de la narración oral con enfoque crítico transformador se da a partir de las conclusiones extraídas del análisis del marco teórico, respondiendo a la pregunta ¿qué puede

aportar cada concepto a la narración oral para que esta sea crítica y transformadora? De tal manera que a continuación se abordan esos hallazgos en el mismo orden temático con que fueron abordadas en el capítulo 1 y 2

### 3.2.1 El arte de la narración oral desde el enfoque de la teoría crítica

Visto desde el prisma de la teoría crítica y su concepto de riqueza humana, esta puede materializarse en la narración oral como el desarrollo de la capacidad que tienen todas las personas de narrar oralmente cuentos sobre su propia realidad, de su problemática y de sus anhelos de transformación, así como el propiciar espacios para que estas personas puedan narrar oralmente para cumplir con este objetivo. Así pues el concepto de riqueza humana se materializa sobre el tema en el empoderamiento de toda una serie de fundamentos teóricos y claves técnicas para poder narrar oralmente con eficacia, y por otra parte el derecho a que esas narraciones sean escuchadas por sus iguales, por su colectivo social y por las autoridades responsables de la vigencia y respeto de sus derechos. El objeto de ese proceso de empoderamiento es la creación de cuentos (productos culturales artísticos) que contribuyan al proceso de búsqueda de los bienes materiales y espirituales necesarios para la vigencia de la dignidad humana. La potencia (haciendo referencia al mismo término que utiliza Herrera Flores) de ese proceso ha de ser de tres tipos; a) ontológica, la generación de una fuente de historia alternativa para la memoria histórica, b) sociológica; de carácter cultural y c) ética; mostrar en esos cuentos las alternativas para otro mundo posible.

Una narración oral con enfoque crítico deberá tener un fundamento en el materialismo histórico y dialéctico tanto para las creaciones artísticas como para su objetivo. Ha de ser una expresión de la gramática creativa generando alternativas de insumisión y desobediencia a una lectura pasiva de la realidad. Alternativas que pasen por la interpretación y transformación creativa de la realidad. Otro fundamento oportuno para la narración oral es su carácter relacional radical, lo cual significa que en los cuentos narrados oralmente se exprese una interpretación de la realidad, una visión y significado de los fenómenos y conceptos con respecto a los de los demás y a otras realidades, fenómenos o conceptos. Junto a ello se constituyen en premisas críticas las siguientes:

- Empoderamiento universalista de la narración oral; todas las personas pueden narrar oralmente cuentos.
- Existen diversas variables o tipos de narración oral según las personas, culturas y costumbres y todas ellas merecen respeto.
- La narración oral debe asumirse ética, política y científicamente con el objetivo de visibilizar los problemas que atentan contra los derechos humanos, desestabilizar los conceptos que son la causa de esos problemas y proponer alternativas de transformación.
- La narración oral puede ser un “borderland” en donde se aborde interculturalmente los derechos humanos. La narración oral debe nutrirse de contenidos de las llamadas periferias culturales para constituir comunidades transfronterizas.
- La narración oral debe nutrirse de la alegría como concepto filosófico crítico.
- La narración oral debe concebirse como un proceso que es, como resultado y como camino para un objetivo emancipador, de características creativas de trasgresión.

Por otra parte desde la teoría crítica y respecto al objeto de estudio son pertinentes algunas afirmaciones o reafirmaciones con respecto a este arte narrativo oral y sus fuentes, que son las que permiten, posibilitan y demandan este enfoque. Estas son:

a) La narración oral comunitaria y escénica como arte comunicador y expresivo tienen un potencial -histórico y actual- político, emancipador y transformador. Históricamente la oralidad, y en particular el ejercicio de la narración oral comunitaria y escénica ha estado asociado a la organización social política y el poder, y ha constituido una expresión de la poética de resistencia del pueblo. Unos aprovechándose de sus potencialidades para mezquinos intereses y otros para la transformación social. Desde los estudios de la oralidad occidental de origen griego ya se afirmaba que “este lenguaje poético”<sup>382</sup> garantizaba su existencia e influencia mediante la fidelidad de la repetición local. Los decretos de la autoridad eran, en resumen, dichos idóneos para la memorización”<sup>383</sup> “Tanto el rey David como el príncipe Aquiles eran cantores. En efecto el ser dueño de dichos promulgados además de hazañas realizadas podría convertirse en camino directo al poder político”<sup>384</sup> Havelock en sus estudios también resalta a dos personalidades políticas totalmente opuestas en temperamento y valores, dice;

---

<sup>382</sup> De naturaleza oral

<sup>383</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 108.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 109.

(...) pero maestros ambos de la creación de mitos, que desempeñaron un papel clave al introducir la nueva dimensión de la palabra hablada. En su día Franklin Roosevelt y Adolf Hitler encarnaron la persuasión y el poder sobre la mente de los hombres que se transmitía por vía electrónica y que resultó funcionalmente esencial para el tipo de influencia política que se ejercieron. Sus prototipos eran los trovadores y los recitadores de los tiempos orales del pasado, pero su poder oral se extendía más allá del alcance de toda elocuencia hasta entonces imaginada<sup>385</sup>

Cabe recordar igualmente el lugar preferencial de autoridad que dentro de las sociedades de oralidad primaria poseía el cuentero comunitario o de la tribu, además de las practicas que desde la oralidad se llevaron a cabo para la conquista y colonización (procesos ambos políticos) de las tribus indígenas en América a la llegada de los españoles, como la resistencia de los mismos a partir de sus relatos. De igual manera el papel en doble sentido jugado por las figuras juglarescas en los ocasos de las sociedades de oralidad, como sujetos de divertimento y sabiduría popular, pero también propiciando la reflexión y la critica sobre los aconteceres políticos cotidianos.

El arte, y por supuesto este arte comunicador de la narración oral escénica, siempre ha estado unido a las necesidades de su entorno, mas cuando esta marcado por la injusticia y la marginalidad, para desde él potenciar su naturaleza transformadora. En Cuba, por ejemplo “se considera el arte como una necesidad del pueblo. Aquí este arte es arte<sup>386</sup> del pueblo para el pueblo (...)”<sup>387</sup> La vida misma como el arte es en movimiento y transformación o no es, como afirma Garzón Céspedes para explicar el nacimiento de este arte antiguo redimensionado contemporáneamente para definir “su posibilidad ideológica de convertirse en comunicación alternativa donde sueñen las mayorías para que crezcan y construyan las mayorías”<sup>388</sup>

Por su parte Beatriz Falero, narradora oral e investigadora mexicana afirma como conclusión de una investigación sobre el ejercicio de la narración oral en ciudad de México: “la importancia del cuentero esta en su compromiso social (...)”<sup>389</sup> Sustentada en el hecho de que según Celso A. Lara, “el autentico forjador de la cultura popular tradicional, el músico, el contador de historias, el artesano, el brujo entre otros, no están aislados de su contexto social

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>386</sup> Se refiere a la NOE

<sup>387</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 172.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>389</sup> FALERO, Beatriz, El cuentero en la ciudad de México. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 96.

y nacional, ni son abstractos, con absolutamente concretos (...) deben entender la importancia que su trabajo juega en la formación de la autoconciencia nacional y tomar la perspectiva de su papel como protagonistas de la cultura de una nación”<sup>390</sup>

Así pues, el potencial político transformador de la narración oral escénica se basa en algunas precisiones técnicas y teóricas que han sido expuestas en los capítulos precedentes. A modo de ejemplo se recuerdan y realzan los siguientes hechos, recomendaciones, precisiones y enunciaciones:

- Un narrador oral escénico busca contarse a si mismo y que el público interlocutor se cuente a si mismo, porque contar es recrear la realidad fuera del espejo<sup>391</sup> El narrador oral escénico es capaz tanto de sacar al interlocutor de su realidad, como de sumergirlo aún más en ella.
- Los cuentos deben ser vistos críticamente desde la visión del mundo de quien cuenta y desde la visión del mundo del publico interlocutor<sup>392</sup>
- Quien cuenta lo hace desde su manera de entender el mundo, no para imponerla, sino para influir y ser influido<sup>393</sup>
- La transformación del público interlocutor puede llegar a través de la emoción que ha este le cause el cuento oral<sup>394</sup>
- El contar oralmente puede tener por objetivo la reflexión, toma de conciencia, de decisiones y acciones<sup>395</sup>
- Es muy importante que el cuento elegido permita mostrar cómo concibe el mundo el narrador, cuáles son sus sentimientos y razonamientos acerca del mejoramiento humano<sup>396</sup>

---

<sup>390</sup> LARA FIGUEROA, Celso A. Los cuentos de nunca acabar en la tradición oral guatemalteca. Revista Oralidad nº 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en 09/07/09.

<sup>391</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 67.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>395</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 49.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 48.

- Tiene el narrador oral escénico, entre otras tareas todas urgentes, sin utilitarismos ni didactismos, la enorme responsabilidad de contribuir al enriquecimiento y al desarrollo humano<sup>397</sup>
- El narrador oral escénico tiene posibilidades gigantescas e infinitas para influir e inducir al interlocutor con una fuerza que no se puede calcular.
- El narrador oral escénico debe asumir la total responsabilidad de lo que cuenta en el aquí y ahora, y de las consecuencias de lo narrado<sup>398</sup>
- Es un error no elegir el cuento teniendo entre otras motivaciones elegirlo porque, si el cuento es crítico, le permite profundizar en una importante realidad social<sup>399</sup>

Lo anterior es una pieza clave que va esbozando la idea de que en diferentes medidas y dándose estos y otros presupuestos teóricos y técnicos la narración oral comunitaria y escénica -debido a sus características y naturaleza- llevan implícito ese carácter transformador emancipador necesario para la defensa de los derechos humanos y la lucha por la dignidad, que parte de la recreación de la realidad tal cual, de la posibilidad de influir y emocionar como presupuestos de la transformación, de la posibilidad de comunicar una visión del mundo alternativa si se lo propone, de posibilitar la reflexión y la posterior toma de acciones, de profundizar en los problemas de la sociedad y de su convocatoria a contribuir al desarrollo y mejoramiento humano. En este sentido crítico, hablando sobre las acciones culturales Garzón Céspedes recuerda:

Una acción cultural, un intelectual que pretende participar en el proceso de transformación social; que pretende ser medio o elemento formativo, impulsor, capaz de influir y aportar, capaz de coadyuvar al crecimiento de la sociedad, y, muy especialmente, al mejoramiento humano, debe tener conciencia de que no es posible integrarse a una transformación social haciéndolo desde afuera o desde arriba, sino que transformar significa también ser parte. Transformar conlleva la disposición a un profundo proceso de interacción donde el intelectual no sólo va a influir sino que a la vez va a ser influido, no sólo va a dar sino que va a recibir de la sabiduría acumulada por los pueblos<sup>400</sup>

b) Las fuentes de repertorio de la narración oral comunitaria y escénica permiten una funcionalización variada del cuento oral y en especial una función crítica. Recordando que el

<sup>397</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad, oralidad escénica y. comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura. Disponible en: [http://ciinoe.blogspot.com/2009\\_04\\_01\\_archive.html](http://ciinoe.blogspot.com/2009_04_01_archive.html). Accesado en 20/06/ 2009.

<sup>398</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009,p. 187.

<sup>399</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Argentina: Ciudad Gótica Ed. 2006. p. 14.

<sup>400</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 152.

repertorio del narrador oral escénico puede estar conformado por fuentes extraídas de la literatura y de las tradiciones orales entre otras, se aborda la clasificación de las funcionalidades desde las generalidades que no obedecen exclusiva o mayoritariamente a ninguno de esos criterios, así como algunas en particular que obedecen exclusivamente a fuentes escritas u orales, para después detenerse en el análisis particular de una de las fuentes; las tradiciones orales. Después del ejercicio investigativo las funciones del cuento pueden agruparse en las siguientes:

**Función comunicativa:** El cuento o relato en tanto que se refiere a acontecimientos o sucesos que implican acciones, agentes, espacios y tiempos, mediante el manejo, la organización y jerarquización de los mismos, comunica algo que puede ser conocimiento, experiencia, ideología, valores, consejos o mensajes en general ya que ellos están en su naturaleza como acto comunicador entre emisor (narrador) y receptor (público).

**Función organizativa cosmovisional:** El cuento, al referirse a sucesos, -jerarquizándolos y valorizándolos- organiza la vida cotidiana, manifestando “una cosmovisión, que tiene que ver con el valor que el grupo que produce el relato, le asigna a los objetos del mundo”<sup>401</sup> Garzón Céspedes dice: “entre las esenciales, el cuento y quien lo cuenta buscan proponer una visión del mundo”<sup>402</sup>

**Función de divertimento o placer:** recordando que una de las características de la oralidad es su relación con el placer causado, es obvio intuir que la narración de cuentos también presta esta función dentro de las sociedades. En una encuesta del año 1998 hecha a estudiantes universitarios en Colombia acerca de ¿por qué van a escuchar cuentos?” los resultados mostraron que sus gustos van en el sentido de "fantasía" y que los cuentos logran relacionar relatos del pasado con su presente, estableciendo así nexos entre los relatos y sus historias. Con esto coincide el que los temas de predilección del público (y por consecuente de los cuenteros) sean el humor<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> YAÑEZ, Gloria. Cosmovisión, Manejo del lenguaje en un relato oral. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 60.

<sup>402</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 67.

<sup>403</sup> PÉREZ, Ángela María. Cuentaría Universitaria en Colombia. Disponible en: <http://www.biteca.com/cuenteros/gaceta0104.htm>. Accesado el 16/12/ 2009.

Función propaganda directa: Garzón Céspedes concluye que “el cuento tiene la misma fuerza que el discurso de un orador político con su público, sólo que en el cuento esta fuerza se da por una vía oral artística, oral escénica<sup>404</sup> para resaltar que el cuento tiene una especial relación como lo que se conoce como propaganda directa desde la comunicación de masas.

Función ideológica: El cuento (oral o escrito), aprovechándose de sus virtudes comunicacionales puede ser modelo ideológico que represente precisamente las ideas y programas de un grupo determinado. Para darse un ejemplo de ello basta con ingresar en la pagina web de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia sección cuentos, y encontrar el cuento “El agricultor” o leer el cuento “El Rey y la Roca” pegado en las paredes del Departamento Administrativo de Seguridad Colombiano.

Función liberatoria y contestataria: tanto en la literatura universal como en la narración oral (recordar las narraciones en Colombia capítulo 2), se pueden encontrar ejemplos de narrativas explícitas con una evidente opción de expresión y protesta política estética en contra de la cultura hegemónica. En Latinoamérica son representativos los cuentos literarios -por ejemplo- de Eduardo Galeano o Armando Benedetti entre muchos otros.

Función didáctica educativa: Havelock manifiesta que “los poetas de la oralidad eran concientes de su funcionalidad didáctica”,<sup>405</sup> lo que se reafirma en el papel asumido por los cuenteros de la tribu en medio de las sociedades de oralidad primaria como se vio en el capítulo primero. Hablando de la utilidad en las aulas de clase con los niños, Garzón Céspedes afirma que “la oralidad no puede considerarse de forma utilitaria, pero si conserva su jerarquía oral-artística, puede servir para motivar”<sup>406</sup> o para conducir hacia la reflexión, abrir otras perspectivas, otros horizontes del tema que el cuento propone y que se discute en clase. Es evidente que la narración de historias fue siempre una técnica de transmisión de conocimientos y sabidurías.

Función transmisión de experiencia: En este sentido el muy celebre Walter Benjamín afirma que la función fundamental de la narración oral “era la transmisión de la experiencia, transmitida de forma que resulte útil para el que la oye, lo que se consigue si, por el mero

---

<sup>404</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 57.

<sup>405</sup> HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1996, p. 109.

<sup>406</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 73.



hecho de oírla, el destinatario la vive a su vez”<sup>407</sup> En diferentes latitudes, proyectos de integración social o de resolución de conflictos están empleando cada vez más el cuento como recurso de experimentación de conflictos y desenlaces para reforzar la convivencia pacífica en ciertos círculos sociales marginales.

Función persuasiva: los cuentos también han cumplido una función persuasiva de prevención y represión hacia la realización de determinados actos. O bien para salvaguardar la integridad física, las instituciones y el estado de las cosas, o bien para impedir la realización de ciertos actos que contravienen las escalas morales y éticas propias de los valores de quienes detentan autoridad. Sanfilippo reseña por ejemplo narraciones en la isla de Cerdeña - Italia que tenían por objetivo inculcar terror en los niños para que no salieran a la calle, protegerlos de esta manera y poder encargarles alguna tarea doméstica<sup>408</sup> En la provincia Guanentina en Santander Colombia, existe por ejemplo una leyenda llamada La Mancarita, una mujer terrorífica que ataca a los hombres infieles con sus esposas (función reprimir la infidelidad). En el departamento de Neiva Colombia existe otra llamada El Mohan, un hombre que seduce y rapta a las chicas que osan acercarse al río sin compañía de otra persona (función reprimir las citas de chicas y chicos a solas cerca del río) y en muchas regiones de Colombia es común la leyenda de La Madremonte, un espanto que ataca a quienes hacen daño a la naturaleza, así como otros espantos que atacan a quienes trabajan en los días santos, quienes no colaboran con los demás, entre otras. Todo esto se da porque “el relato oral manifiesta o actualiza procesos de manipulación, y en este sentido es también destinador de haceres”<sup>409</sup> La manipulación se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado”

Esta actividad, inscrita fundamentalmente en la dimensión práctica del hacer - hacer y en la cognitiva de hacer - ser es una comunicación (oral para nuestro caso) orientada a hacer - saber algo. De esta manera el destinador-manipulador (Qué es quien produce el relato y se inscribe en una cierta tradición), impulsa al destinatario, generalmente un extraño o las nuevas generaciones, hacia una posición de deber - hacer o querer hacer lo que es valorado y aceptado por el grupo cultural al que pertenece o al que se pretende pertenecer<sup>410</sup>

<sup>407</sup> BENJAMÍN, Walter. El narrador. Disponible en: [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin\\_el\\_narrador.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf). Accesado el 16/12/2009.

<sup>408</sup> SANFILIPPO, Marina. El renacimiento de la narración oral en España e Italia 1985- 2005. Tesis Doctoral del mismo título, defendida en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 120. Disponible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>. Accesado en 20/06/2009.

<sup>409</sup> CASTILLO, Alma Yolanda. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 38.

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 38.

Función Olvidar las dificultades y las carencias: En tiempos difíciles las sociedades han diseñado todo tipo de estrategias para su resistencia y supervivencia. Particularmente se encuentran ejemplos en donde la narración oral de historias ha desempeñado un papel que contribuye espiritualmente al fortalecimiento frente a ellas. Se encuentran registros históricos de madres y abuelas que contaban historias a sus hijos y nietos para olvidar el hambre en la guerra civil española<sup>411</sup> o de los beneficios y reconocimiento de que gozaban los narradores en medio de campos de concentración y prisiones así como de la necesidad de ellos para los demás reclusos<sup>412</sup>

Función terapéutica: comprobada la funcionalidad de diversas expresiones artísticas para el desarrollo emocional, afectivo, social y cognoscitivo del ser humano, la narración de cuentos también ha permitido para muchos especialistas médicos, psicólogos y psiquiatras mejorar la comunicación con su paciente, ejemplificar o aclarar situaciones de sus casos o facilitar la comprensión de un hecho determinado<sup>413</sup>

Función de autoconocimiento personal: hoy en día, sobre todo en la literatura, esta muy en boga una corriente que aborda estrategias que van en esta dirección utilizando como medio los cuentos. Ejemplos de ello son los textos escritos de Jorge Bucal, Clarissa Pinkola Estés o el chileno Jodorowski.

Otras funciones: el universo funcional de los cuentos y su narrativa oral es inmenso, pero además de las dichas y con la segura advertencia de dejar a algunas por fuera, se encuentran funcionalidades para la promoción de la lectura entre infantes, promoción de productos o servicios, estrategia contra el desarraigo, etc

Sobre las especiales funcionalidades de las tradiciones orales es preciso aclarar que cualquier definición de tradición oral que se considere acertada dentro de marco teórico alguno, debe

---

<sup>411</sup> SANFILIPPO, Marina. El renacimiento de la narración oral en España e Italia 1985- 2005. Tesis Doctoral del mismo título, defendida en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. p. 120. Disponible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>. Accesado en 20/06/2009.

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>413</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Madrid: Laura Avilés Ed, 1995, p. 162.

partir de una concepción de esta como un proceso en continua transformación y construcción, de un trabajo colectivo y anónimo y de la pertenencia a los pueblos en donde viven.

La función que desempeña la tradición oral en todas las sociedades parte de esas características. En primer lugar esta se considera como la base de la memoria colectiva de las comunidades en un proceso constitutivo y constituyente, producto y productor de memoria que reactualiza el pasado y lo reinterpreta. “No se trata de historia acumulativa y heteroclitita sin sentido, sino de memoria colectiva, ósea de memoria selectiva en el sentido que son historias que afirman valores sociales del grupo”<sup>414</sup> La tradición oral es la memoria de los de abajo, como dilucida Catherine Beau.

La tradición oral, como expresión de la oralidad, solo tiene sentido en su contexto, en el espacio social, solo allí puede comprenderse porque este le da sentido. En el caso colombiano debe tenerse en cuenta que este entorno ha estado influenciado por el multiculturalismo oral propio de la llegada de los españoles y africanos con sus propias tradiciones orales, pero mas sin embargo, como es propio a la oralidad y las tradiciones orales, estos han sido reinterpretados en razón del propio contexto nacional.

Por otra parte, las tradiciones orales obedecen a la funcionalidad cosmovisional de la que se hacia referencia párrafos atrás en la clasificación de funciones de los cuentos. “En efecto constituyen la expresión de un imaginario colectivo cuyas invenciones y añadiduras a la realidad tienen significado no como historia objetiva sino como concepción de mundo”<sup>415</sup> Ellas contribuyen a transmitir la conciencia de la comunidad, su herencia cultural, son la expresión del imaginario colectivo, señala conflicto éticos y la justicia adecuada que el grupo social le asigna, son una síntesis de identidad, valoriza, moldea practicas y ofrece vías de interpretación.

Este universo de funcionalidades se dan a partir de “un hecho real, que se reelabora en el espacio de lo simbólico e imaginario, en relación con otros elementos de la vida social del grupo”<sup>416</sup> De ahí su carácter oral narrativo y artístico, donde cada actor participante (narrador

<sup>414</sup> ESCARPIT, Francosise. GUTIERREZ, Miguel Ángel. Oralidad Poética. Recuperación de la memoria. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 111.

<sup>415</sup> HEAU, Catherine. Historia Narrada e Historia vivida. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p.108

<sup>416</sup> ESCARPIT, Francosise. GUTIÉRREZ, Miguel Ángel. Opus cit. p. 111.

oral comunitario o escénico que la reinterpreta) contribuye a su construcción dependiendo de su entorno, otorgando significados o ayudando a resolver las contradicciones cotidianas de su comunidad. Hay quienes afirman que la tradición oral proporciona más información sobre la comunidad que los hechos objetivos narrados por los historiadores<sup>417</sup> y que significa un sistema de pensamiento tan complejo como los textos escritos<sup>418</sup>

Reconociendo todo ello es innegable que las tradiciones orales contribuyen a asegurar la continuidad de un grupo como tal, con sus costumbres, valores, a fortalecer la identidad cultural, la conexión con los orígenes y el arraigo así como para justificar y dignificar un pueblo. Nada más poderoso pero de doble filo, pues el enfoque que a ello se le da y las funcionalidades a las cuales se someta, como se vio anteriormente, indicaran si se trata de un proceso emancipador de transformación o de defensa hegemónica.

c) La oralidad, la narración oral comunitaria y escénica son una manifestación cultural cotidiana, lo cual excluye la objetividad de su análisis. Pretender abordar el estudio de la oralidad y de dos de sus representaciones artísticas, desde concepciones de neutralidad y objetividad investigativa y científica, con el ánimo de defender el purismo de estas expresiones artísticas respecto a los derechos humanos, esta suficientemente desvirtuado a raíz de todo lo expuesto en este trabajo. Desde las características de la oralidad, el estudio de los roles de los narradores orales artísticos, las funcionalidades de los cuentos, desde el significado y alcance de las tradiciones orales, desde todas estas orillas hay argumentos suficientes que contribuyen a que el estudio de la narración oral comunitaria y escénica, debe tener en cuenta particularidades culturales y políticas propias de sus contextos, de los cuales son producto así como contribuyen a darle significación y transformación, y es precisamente reconociendo esto último que puede afirmarse sus posibilidades para ser estrategia de protección de derechos.

Para sustentar esta afirmación es menester hacer hincapié en algo desarrollado en capítulos anteriores, solo que acá se hace nominal. La oralidad es un hecho social que se da en medio de las relaciones que componen el tejido social de cualquier comunidad. El tejido social a su vez es conformado por dos tipos de relaciones: la primera es la trama social -relaciones sociales- que se conforman por “los lazos que entabla cada individuo sin necesidad de escoger

---

<sup>417</sup> HEAU, Catherine. Opus cit. p. 108.

<sup>418</sup> *Ibidem*, p. 109.

o influir de manera directa o indirecta en su conformación (relaciones de parentesco, afectivas, etc.), sino que se constituyen por sí mismas”<sup>419</sup> y la segunda es la denominada trama sociable -relaciones sociables- “que son todas aquellas relaciones de designio o que se escogen según los deseos, necesidades o querer (relaciones laborales, amistad, académicas, de diversión, de vecindad, etc.) y se establecen según la voluntad”<sup>420</sup> Según Nicolás Buenaventura, autor de esa clasificación, esta construcción social llega a contribuir en los procesos de agrupación, desarrollo y bienestar de la comunidad.

En el proceso de configuración de esas relaciones o tramas, el papel de la oralidad juega un rol importantísimo, sino primario y exclusivo, porque es en medio de esa construcción social que se comparten historias, se habla de lo que pasa o de lo que puede pasar, ya que la oralidad se asocia con todo lo que pasa en la vida de hombres y mujeres, debido a que se “asocia con rituales mágicos, con música y canto, con artes escénicas, con el ocio y el juego, con carnavales, fiestas y reuniones, con ceremonias mortuorias, religiosas, con el trabajo y la vida cotidiana”<sup>421</sup> Se puede prescindir de mucho en la vida cotidiana, pero no de la oralidad, porque es a través de ella que asimilamos y resignificamos esa cotidianidad.

Si bien estas apreciaciones pueden predicarse del mundo entero, inclusive de las sociedades que con mayor y exagerada presencia de los medios audiovisuales, en América Latina y África la oralidad y la narración oral comunitaria y escénica son particularmente presentes, exageradamente, constituyéndose en un rasgo característico de su identidad. Tal y como lo verificaba Jesús Martín Barbero; el contexto latino es oral, su bases, su historia es oral y persiste en medio de la modernidad, basta con volver sobre el número de pueblos indígenas, comunidades afrodescendientes, pueblos raizales y comunidades Rom donde la oralidad es la principal forma de mediación. Pero no solo en esas comunidades de oralidad primaria sucede esto, “la fascinación por la palabra, la tertulia o la charla callejera es un rasgo típico de la mentalidad colombiana. Esos atropamientos actuales alrededor de un cuentacuentos son las formas más populares y sencillas de este retorno a la oralidad, sobre todo en el que teje lienzos entre los oyentes y les aparta por un tiempo de su rutina”<sup>422</sup> La oralidad trasciende

<sup>419</sup> BUENAVENTURA, Nicolás. La importancia de hablar mierda. Disponible en [http://www.paisrural.org/enciclopedia/re\\_la\\_importancia.htm](http://www.paisrural.org/enciclopedia/re_la_importancia.htm). Accesado en 17/12/2009.

<sup>420</sup> *Ídem.*

<sup>421</sup> ARGUETA, Germán. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 12.

<sup>422</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia. p. 26. Registro disponible en: <http://catalogue.univ->

en todos los núcleos sociales, la familia, la calle, el barrio, el colegio, la universidad y en los institucionales. “Es cierto, existe una corriente narrativa en el lenguaje de la cotidianidad que no podemos ocultar: conversaciones en el transporte troncal, tarareos cercanos o lejanos, relatos con tópicos variados; un flujo que puede ser fragmentado o continuo, comportándose como un infalible vehículo de las historias, siempre dinámico y tornadizo”<sup>423</sup>

Precisamente, por todo este enjambre de circunstancias cotidianas, es que tiene tanta presencia por ejemplo en Colombia el fenómeno de la narración oral artística. Díaz manifiesta que esto debe asumirse “no como una forma diferente del modelo de lecto-escritura moderna, sino como una manera de entender e interpretar el mundo, que responde a un espíritu revitalizado de la tradición oral”<sup>424</sup> Forma liderada por narradores orales escénicos de todas las edades, jóvenes y adultos y donde los jóvenes son a la vez público interlocutor y además sujeto activo en ese proceso de revaloración e interpretación.

A pesar de ello una gran paradoja opaca tal potencial de la oralidad como hecho social entre los colombianos. En palabras del juglar mayor de Colombia, Misael Torres: “sin lugar a dudas (...) doy fe y testimonio de que no existe en América un lugar donde se le rinda tanto culto a la palabra como en Colombia. Extraña paradoja la de los colombianos que siendo tierra de narradores, cantores y poetas los graves problemas los resuelven a balazos”<sup>425</sup> Sumada a esta se presenta otra de las más grandes contradicciones en este sentido y con relación lógica de la segunda: en el país donde reina la violencia y el silenciamiento institucionalizados, aún quedan personas (público y narradores) que se entregan a la oralidad como modo de resistencia.

Por otra parte desde una lectura aplicativa del corpus teórico de la teoría crítica pueden afirmarse una serie de condiciones, deberes, perspectivas y visiones para el reconocimiento y empoderamiento de la narración oral comunitaria y escénica por parte de narradores y

---

toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true /  
DAYCARD

<sup>423</sup> Mazziotti, Nora; Rincón, Omar (Compilador) Televisión pública: del consumidor al ciudadano. Editorial La Crujía. Bogotá, 2005. p. 181.

<sup>424</sup> DÍAZ, Alexander. Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf> . Accesado en 10/06/09.

<sup>425</sup> TORRES, Misael. “Palabra de juglar”. Ponencia para el Congreso internacional de oralidad, Bucaramanga, agosto 2004, Abrapalabra. Palabra de Juglar. Disponible en <http://www.abrapalabra.com.co/2004/congreso.htm> . Accesado en 8/06/09.

comunidades como aporte a los procesos de búsqueda de la dignidad. En este sentido es necesario empezar por a) reconocer la oralidad y la narración oral artística comunitaria y escénica como una realidad cotidiana tanto como elemento imprescindible en el proceso de construcción del tejido social a través de la oralidad conversacional, como de construcción de un discurso horizontal recíproco y comunicacional y también como realidad comprobable de la presencia de narradores orales comunitarios y escénicos con una dinámica propia.

b) La concientización y reconocimiento de la naturaleza política y principalmente política transformadora, asociada a la narración oral comunitaria y escénica por parte de los narradores comunitarios y escénicos, lo cual conduzca a generar disposiciones en un sentido emancipador y contribuya al proceso. Igualmente concientización y reconocimiento de parte de las organizaciones y movimientos sociales, de víctimas y de derechos humanos acerca de las potencialidades y virtudes de la narración oral comunitaria y escénica como posible estrategia de empoderamiento de sus miembros y de reivindicación de sus propias causas.

c) El reconocimiento de la narración oral como una forma de expresión, comunicación y transformación que une la crítica social a la crítica artística, ya que el arte de la narración oral de cuentos ha estado históricamente ligado con funcionalidades hegemónicas y contestatarias, por lo cual negar su función liberatoria es legitimar funciones opresoras de este y otros medios sociales no artísticos.

d) Necesario es abordar desde la narración oral, y su potencial creativo de afirmación, una resignificación como grupo, desde una cosmovisión y visión del mundo alternativa al contexto de violación de derechos humanos que implique la socialización de otros valores, que de por sí son intrínsecos en su espíritu como expresión artística.

e) Es un deber reconocer que todas las personas pueden empoderarse desde la narración oral y hacer uso de ella, sin distinciones ni divisiones, pues esta en su naturaleza y en sus orígenes como expresión popular y como agentes que aportan en el proceso de construcción de las tradiciones orales y la memoria colectiva. La narración oral no debe ser un privilegio exclusivo de artistas e intelectuales, sino que cualquier persona puede formarse teórica y técnicamente para entender a cabalidad los alcances como proceso oral comunicador y transformador y poder ejercerla.

f) Como la oralidad y la narración oral siempre lo son en el contexto, la narración oral debe tener una visión del contexto actual de violación de derechos humanos, pues negarlo es negar una de sus características principales e innatas.

g) Esta visión de la narración oral debe estar inmersa, integrada y relacionada con todos los derechos humanos en general, debido a que la visión del mundo que encarnan los narradores orales comunitarios y escénicos es una visión integral de todos los aspectos de la vida cotidiana.

h) La narración oral debe responder a una perspectiva crítica en medio de la paradoja de la no-oralidad, la no – comunicación, el acallamiento, el olvido y la muerte, para ponerse del lado de la vida, la expresión - comunicación libre y la memoria, rescatando y potenciando la narración oral comunitaria y dimensionándola contemporáneamente oral escénicamente.

i) La narración oral debe tener una perspectiva emancipadora que se pueda materializar no solo en los teatros, salas y grandes escenarios sino también en las prácticas sociales, concretas y cotidianas.

j) Asumir la narración oral como una forma que puede servirnos para aumentar nuestra “potencia” y nuestra “capacidad” de actuar en el mundo de manera activa, dentro de nuestras posibilidades, o como una forma de resistencia ante lo hegemónico incompatibilizándolo con la lógica de su objetividad, lo que es ser subversivos política artística y estratégicamente.

Precisar el como materializar en la practica oral narrativa, tanto en los narradores como en el modo de promoción con las comunidades para su empoderamiento, es una labor de proposición técnica ardua que demanda un análisis de las generalidades técnicas para buscar sus encuentros con la teórica crítica y la profundización y búsqueda de metodologías orales artísticas acorde con ellas, cuestión esta que se materializará en el siguiente capítulo. Más sin embargo acá se formulan algunos avances en este sentido

a) Respecto a la recuperación de la acción política mediante la narración oral esta se puede dar de las siguientes maneras:



- Uniendo la narración oral artística a la acción social, política y democrática dirigida a la construcción de espacios sociales, económicos y culturales colectivos, públicos y democráticos en el marco de eventos sobre formación, sensibilización, visibilización y acción que ya existen dentro de las organizaciones.
  - Recuperar la narración oral artística en ámbitos públicos y privados de relaciones de poder con autoridades, como forma de mediación que es, de comunicación para la resolución de conflictos, problemáticas o interlocución institucional para alcanzar las condiciones materiales de los derechos.
  - Potenciar la narración oral como mediadora de conflictos sociales en las relaciones del tejido social de las comunidades.
  - Proponer la narración oral como elemento de construcción de una realidad social alternativa planteando desde ella (sus narraciones) y desde las leyes de la oralidad, la visión de mundo acorde con los valores de las comunidades que de ella se empoderan, asumiendo la narración oral como parte de la capacidad genérica de hacer y des-hacer mundos, haciendo uso de la imaginación y poder creador, lo que es dimensionar la acción social desde la lógica de la ontología de la potencia como estrategia de no cosificación de las relaciones sociales.
- b) Potenciar la narración oral como metodología relacional desde una disposición emancipadora involucrando contenidos narrativos orales que relacionen los derechos humanos a situaciones cotidianas de violación.
- c) Fomentar la narración oral como una forma alternativa de acceso al conocimiento, en procesos de aprendizaje, apoyo o motivación a él, por medios orales, basándose en sus posibilidades y las facilidades que brindan sus estructuras narrativas de acción y verbomotriz. Así mismo fomentarla como motivación en procesos didácticos y educativos que tiendan a reafirmar la idea de una función social del conocimiento.
- d) Promover desde la narración oral la participación política, teniendo como base la participación presente en el acto comunicativo que implica, llevando esta a estadios de

participación del interlocutor móvil que impliquen también la respuesta en elementos y códigos verbales activos.

e) Salvar desde la narración oral la belleza, trascendencia y profundidad que desde los inicios de la humanidad, ha tenido la narración oral de cuentos.

### 3.2.2 La oralidad y narración oral desde el enfoque de la teoría crítica

A continuación se exponen algunos apuntes sobre el potenciamiento de las particularidades críticas y transformadoras de la oralidad a través de la narración oral de cuentos.

Del análisis de las características generales de la oralidad puede concluirse que la narración oral de cuentos cumple con los requisitos para ser una manifestación idónea y eficaz de la oralidad, ya que en esta expresión artística pueden verse materializados los elementos del arte de la lengua pues transmite conocimientos, evidentemente es un acto de comunicación oral porque implica una relación entre quien cuenta y quien escucha y por lo tanto también se constituye en una forma de diálogo. Es importante extraer una serie de recursos y formulas innatas en la oralidad pues ser conciente de ello es el primero paso para potenciarlas más a la hora de narrar oralmente un cuento y aprovecharlo para funciones críticas y transformadoras. Son los siguientes:

- ❑ Recurso extralingüístico: utilización en el contexto comunicacional de elementos extralingüísticos no verbales como la diexis para señalar o mostrar con el cuerpo una situación u objeto.
- ❑ Recurso del elemento vocal o fonético: utilización de la voz con todas sus posibilidades de expresión y presencia, para reforzar el mensaje.
- ❑ Recurso gestualidad: utilizarlo para acompañar, acompasar, resaltar y contrapuntear lo dicho.
- ❑ Recurso Desterritorialización: utilizarlo para propiciar un viaje de los sentidos a sensaciones y lugares.
- ❑ Recurso Continuidad: ir con lentitud y hacer referencia a lo que ya se ha dicho o ha sucedido en la cadena de sucesos del cuento.

- ❑ Recurso Empatía Identitaria: empatía o identificación con lo que se quiere decir con el cuento.
- ❑ Recurso Interacción Cuestionadora: realizar preguntas acerca de lo que se ha narrado en el transcurso del cuento.
- ❑ Recurso Componente Heroico: propio de los procesos de memoria oral heroizando los personajes y sus acciones en gloriosas y memorables.
- ❑ Recurso Complementaridad de la información: lo que se ha dicho con la palabra puede ser complementado o reforzado con gestos, ademanes, movimientos y otros códigos extralingüísticos.
- ❑ Recurso Formula Acumulación: utilizarlo para la construcción de las frases y la subordinación de los contenidos narrados.
- ❑ Recurso Formula Repetición o Redundancia: recordar lo que se ha dicho y que se quiere posicionar en el mensaje de lo narrado.
- ❑ Recurso Formula Acertijos Proverbios: además de agudizar la inteligencia permiten fácilmente almacenar conocimientos.
- ❑ Recurso Formula Situacionar las cosas: adaptar las acciones o sucesos a acciones cotidianas de conocimiento del público.
- ❑ Recurso Formula Métrica: la organización y construcción métrica de los enunciados y sucesos contribuye a memorización.
- ❑ Recurso Formula Pautas Rítmicas: las antitesis, aliteraciones, asonancias y expresiones fijas contribuyen a posicionar el mensaje mejor en el pensamiento.

### 3.2.2.1 Narración oral y mediación humana

La narración oral puede constituirse como forma de mediación humana a pesar de la presencia magnánima de otras formas de mediación actual como lo son la escritura y los medios audiovisuales. Para ello es necesario reconocer la oralidad y la narración oral artística como de suma importancia en y para nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales. Teniendo presente que la reivindicación de la narración oral artística en general es por sí misma una contribución a la revalorización de la oralidad, esta afirmación se radica en razones de índole ontológica, transformadora, preservacionista, axiológicas y alternacionistas.

Para empezar con las primeras, es primordial entender la relación pluridimensional entre la oralidad y la humanidad en diversas esferas de su cotidianidad y como ella es la base de muchos procesos que después se nutren de esta para darle sentido a lo que hace, tanto espiritual como materialmente. German Argueta, investigador mexicano se preguntaba ¿por qué hablar de oralidad en las aristas ya visibles del siglo XXI? Respuesta sencilla afirma él: “porque en ella existe una excelente veta de investigación científica, y sobre todo, de reflexión sobre diversos aspectos de la condición humana”<sup>426</sup> Según Argueta “hay que admitir<sup>427</sup> que vivimos en una época en la cual hace falta llevar las palabras a la sólida y desnuda pureza con la cual el hombre las creo para usarlas (...) nuestra tarea<sup>428</sup> es difícil, pero viva, sin embargo, es también la única que tiene sentido y esperanza”<sup>429</sup>

Por su parte Garzón Céspedes ha afirmado que “la oralidad no puede ni debe ser sustituida en la formación del ser humano, ni en sus relaciones, porque es esencial para la identidad, la calidad y el desarrollo, para la profundización y la plenitud”<sup>430</sup>, así como que es instrumento indispensable para la supervivencia ya que la oralidad nos hizo los humanos que somos hoy día. En este mismo sentido hay que reconocer la funcionalidad de la oralidad y la narración oral como instrumento para la vida.

Es muy importante entender que la oralidad, la narración oral, y sobre todo la conversación, es el principal instrumento que tenemos para la vida. Es por medio de ella que decimos quiénes somos, en qué creemos, a quién amamos, por qué necesitamos recursos para financiar un proyecto; son las conversaciones las que aclaran los malos entendidos, las que nos comunican, entonces, cuando un narrador oral escénico está en un escenario contando un cuento, no sólo es la importante el cuento en sí, sino que ese momento es también un llamado para que la sociedad reflexione acerca de la importancia de la oralidad<sup>431</sup>

Otra de las aristas de la importancia de la oralidad y la narración oral es que a través de ellas potenciamos y dimensionamos valores necesarios para la vida en una sociedad más justa y equitativa que van desde la verdadera y real comunicación, la pasión por las personas y las cosas, la participación en el momento cocreador de cuentos con el público y la comunicación con el narrador, la tolerancia (como ya se había dicho, el mero hecho de contar es tolerancia), vida, el respeto, la amistad, la crítica, la sensibilidad y el humor entre muchos otros.

<sup>426</sup> ARGUETA, Germán. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 7.

<sup>427</sup> Parafraseando al poeta Cesare Pavese.

<sup>428</sup> Se refiere a la revalorización de la oralidad.

<sup>429</sup> ARGUETA, Germán. Opus cit. p. 8.

<sup>430</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 210

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 73.

A la par, la narración oral artística y la oralidad toda brindan la posibilidad de influir sobre los otros y transformarlos, desde el simple hecho de diseminar y congregar al mismo tiempo diferentes puntos de vista<sup>432</sup> hasta el punto de ejemplificar formulas de resolución de problemáticas particulares o caminos de actuación.

Teniendo como base todo ello, la propuesta de rescate y revaloración de la oralidad, se consolida desde la narración oral artística, comunitaria y escénica en particular, como una alternativa y vehiculo de comunicación en medio de estas sociedades marcadas por los avances tecnológicos y los medios masivos de comunicación y su propuesta de emociones, de desarrollo personal y espiritual (con la paradoja del analfabetismo vigente en el mundo) que conllevan a una objetivización del espíritu<sup>433</sup>, urgente y necesaria para salvar la cultura de los pueblos, sustituir y evitar la violencia, la negación de la palabra y las mascararas que esta representa<sup>434</sup> “La oralidad es la ilusión y esperanza de los hombres que esperan que su vida y la vida de los otros no sea una tragedia (...), la cultura de la oralidad es mas que la búsqueda por analizarla felizmente, es nuestra salvación”<sup>435</sup> dice German Argueta.

Reconocida la importancia de la oralidad y la narración oral aún en medio de las otras formas de mediación, esta resulta más que oportuna en aquellos eventos o situaciones de interrelación en entre personas o grupos, personas y autoridades, o instituciones con otras instituciones en donde los oprimidos se encuentran desprovistos de su derecho a la oralidad, a la comunicación y al dialogo, de tal manera que ese restablecimiento de las relaciones puede hacerse utilizando el recurso de la narración de cuentos en lo que se conoce como un escenario de socialización.

Tradicionalmente las formas de mediación, como se ha visto, eran el proverbio, el dicho, el corrido y la rima. Actualmente es deber encontrar otras formas de medicación de los conflictos y las relaciones conflictivas; el cuento puede ser una de esa formas para posibilitar el dialogo y los acuerdos entre las partes.

---

<sup>432</sup> MIER, Raymundo. El apego a lo efímero. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 79.

<sup>433</sup> ARGUETA, Germán. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 15.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 8.

### 3.2.2.2 Narración oral los procesos expresivos comunicadores

La narración oral de cuentos es un acto de comunicación, porque implica interacción (entre el narrador y su público), existe la relación entre emisores y receptores, utiliza los símbolos del lenguaje y transmite un mensaje. Pero para ser comunicación crítica debe obedecer a procesos expresivos comunicadores en los términos del primer capítulo y no solo centrarse en los elementos verbales, sino también en los no verbales, paralingüísticos y vocales. Debe concebirse como una conversación interpersonal dimensionada escénicamente al reconocer que todos son conversadores interpersonales, reconocemos también que todos pueden ser narradores/as. Para que se acentúe su carácter crítico debe concebir al receptor (público) como activo en el proceso comunicativo y siempre tener presente el contexto de realización de ese acto.

La narración oral puede utilizar un enfoque comunicacional que desde la teoría de la comunicación organizacional se conoce como simbólico y que es más eficiente en términos de transformación pues implica la interacción de los miembros de una organización para el consenso de un significado común resaltando el papel activo de cada uno de los miembros y provocando mejor cohesión de la organización. Así esta contribuirá como acto comunicativo que es, a que identidades culturales diferentes se articulen en un mismo proyecto.

Especial referencia por lo que significa merece el hecho de que la narración oral para convertirse en una alternativa crítica y transformadora de la realidad debe visibilizar el contexto del argumento o tema de los cuentos, para con ello relativizar el universalismo de la escritura que como se ha visto ha significado opresión para los pueblos. Los efectos que esto ha producido no solo pueden adjudicarse históricamente a aquella época, sino que se encuentran institucionalizados y son prácticas sociales en nuestras sociedades actuales de escritura y medios audiovisuales. Sin detrimento de las bondades y potencialidades de una mediación escrita crítica, de todo lo bello en el aura de la escritura, se puede afirmar que esta introducción produjo efectos que facilitaron el ejercicio del poder despótico contra los ciudadanos. Con la escritura “el control aumenta como posibilidad y como hecho, al tiempo que el lenguaje se torna como instrumento superior de dominio, forma sofisticada y necesaria

del poder”<sup>436</sup> Ella pues, facilitó a las clases dominantes un instrumento ideológico de poder, la desvalorización de la oralidad imponiendo más autoridad a la palabra escrita, realizando una división social entre los que escriben y los analfabetos, término usualmente utilizado de manera despectiva y peyorativa posibilitando así la manipulación política, al legitimarse como autoridades para las decisiones. Por ejemplo según los gobiernos burgueses liberales después de la revolución era tal la supremacía de la palabra escrita ya que “se convirtió en el único contexto en el cual se consideraban los problemas de la conciencia y la comunicación.

Si bien los actores de esta hermenéutica universalista de la realidad, en la mayoría de los casos han estado asociados a las elites que ostentan el poder, la oralidad ha sido y sigue siendo una práctica del pueblo. Recordar también que la presencia de un medio, así sea mayoritariamente, no excluye o implica la ausencia de otros, como la oralidad y que además - como Havelock afirma- la oralidad posee sus propias reglas y procedimientos que nada tienen que ver con los de la mediación escrita.

Aquí radican las bases de la afirmación de este punto. En las potencialidades y la necesidad de la oralidad teniendo como medio la narración oral comunitaria y escénica porque como afirma Paulo Freire: “para el hombre antes que la lectura de letras es más importante la lectura de su entorno. La lectura, por tanto desde esta perspectiva, debería estar íntimamente ligada a la vida”<sup>437</sup>

La narración oral comunitaria y escénica permite, desde la revalorización de la oralidad, la exploración de los contextos negados por la escritura, una construcción más colectiva y creadora porque el cuento oral; recordarlo “son palabras, voz y gestos en comunicación con el otro u otros, vivo y en continua transformación, adecuándose, actualizándose e incluyendo la realidad compartida y/o circundante cada vez que es contado, entre otras cualidades”<sup>438</sup> Y esto tiene mucho de emancipador cuando se toma en cuenta que los derechos humanos en el mundo contemporáneo se manejan por esa lógica universalista, individualista de las normas, todas escritas.

### 3.2.2.3 Narración Oral, colectividad y contexto

<sup>436</sup> GALINDO, Jesús. Expresión, memoria y reconstrucción reflexiva. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 43.

<sup>437</sup> FREIRE, Pablo. Una lectura del mundo. Disponible en: [http://www.istlyrecreacion.edu.ar/CLA\\_DOC\\_RGG\\_paulo\\_freire.htm](http://www.istlyrecreacion.edu.ar/CLA_DOC_RGG_paulo_freire.htm). Accedido en 17/12/ 09.

<sup>438</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 190.

La narración oral puede constituir un instrumento significativo que contribuya a afianzar los lazos y tejidos sociales de colectividades determinadas mediante los contenidos de las narraciones que creen los miembros de esas comunidades. Esto debe partir de un ejercicio de identificación y utilización de un lenguaje y costumbres compartidas y consensuadas de las relaciones entre los miembros de una comunidad y de esos miembros con su entorno. Las historias personales o historias de vida pueden contribuir a ello como elementos representativos de la historia comunitaria que surge de esas relaciones.

Desde el punto de vista comunicacional del contexto, la narración oral debe tener en cuenta el momento mismo del acto de contar. Tomar en cuenta el contexto social, emocional y cultural, las estructuras sociales en el acto comunicativo, las competencias lingüísticas y comunicativas, la intención; ¿qué?, el sentido; ¿por qué?, y la interpretación; ¿para qué? y ¿cómo?

Otra herramienta para la intervención es evidenciar el contexto impuro de las relaciones sociales mediante la narración oral artística, pues esta puede aportar al conocimiento e interpretación de él porque este tiene la característica de ser relatable y al ser impuro (dice la teoría crítica) esta dividido en partes y es descriptible. Por lo tanto puede ser objeto de diálogos y narraciones que permitan establecer vínculos entre los fenómenos y además como se vio tratando las tradiciones orales, todo lo que es relatable esta sujeto a la transformación y reinterpretación dependiendo de las circunstancias particulares.

Igualmente recordar que el contexto es historia, aquella que se compone de las narraciones contadas de unos a otros constituyéndose en tradiciones orales y que el contexto solo tiene relación de estudio e interpretación de acuerdo con un espacio concreto físico geográfico o cultural que puede ser el espacio del cuento oral entre narrador y público interlocutor. Entre otras acciones para evidenciar ese contexto ateniéndose a lo dicho, pueden ser:

- **Recurso realidad secuestrada:** uniendo la narración oral a las acciones de visibilización de las necesidades y expectativas insatisfechas mediante narraciones descriptivas de sus propias realidades, como una forma de liberación de la realidad secuestrada mostrando la diferencia antagónica con el discurso oficial.



- ❑ Recurso evidencia antagonismo: evidenciando los antagonismos presentes en sus contextos mediante narraciones con características dramáticas o narraciones folklóricas (sobre todo aquellas que evidencian culturalmente esos antagonismos), mediante una concepción materialista de la realidad evidenciando desigualdades, diferencias, distorsiones; impurezas.
- ❑ Recurso núcleo de problemas: la narración oral como potenciador de la acción mediante su naturaleza oral (oralidad-comunicación) permitiendo evidenciar el contexto donde está la discusión (núcleo de los problemas) y proponiendo soluciones para después de la reflexión poder actuar sobre la realidad.
- ❑ Recurso pluralidad: la narración oral como afirmación de la pluralidad de opciones, soluciones, posiciones, disposiciones y demás.
- ❑ Recurso temporalidad relaciones sociales: la narración oral como afirmación de la temporalidad de la oralidad y de las relaciones sociales, de su movimiento, la posibilidad de cambio, construcción y transformación en la reinvención y reinterpretación de las tradiciones orales, del significado como grupo.
- ❑ Recurso efecto causa: la narración oral como visibilización y evidencia del vínculo entre los actos de los personajes y la relación presente en el contexto que se constituye como causa de los mismos (factores de producción, relaciones económicas, políticas y sociales, estratificación social, valores morales)

#### 3.2.2.4 Narración oral y memoria

Parece ser que contrarrestar la homeostasis o amnesia cultural es el primer llamado a la narración oral en cuanto a sus posibilidades de instrumento de/para la memoria. Este llamado se puede abordar desde dos enfoques; primero para contribuir a la memoria transhistórica -referida a hechos y recuerdos- la narración oral de cuentos maravillosos, mitos, leyendas y tradiciones es un ejercicio de reafirmación de la misma. Aquí también pueden tener lugar las narraciones de historias ocultas u olvidadas que constituyen la base para las actuales posiciones de división social y de violación de los derechos humanos.

Y por el otro la narración oral de hechos históricos personales o colectivos con efecto crítico es una reafirmación de la memoria como capacidad. La narración oral puede convertirse en

un ritual de actualización de los hechos pasados recuperado de la memoria lo que sirve para el presente ya que la memoria debe servir para elaboración de procesos críticos del presente, para cambiar nuestra forma de entenderlo y desarrollar planes de acción. Se trata de resignificar lo que se cuenta, organizándolo y construyendo futuro. De ahí la necesidad de que en cualquier ejercicio alrededor de esta se determine por y para que se recuerde algo en los cuentos y relatos, pues la memoria condiciona la acción que se efectúa

La narración oral también puede contribuir al rescate y visibilización de la memoria narrativa de los vencidos. Desde una concepción histórica enfocada desde la narrativa de los vencedores y vencidos, el contenido de la primera es de característica aristocrática y fundadora de la historia. La de los primeros recopila las sagas familiares, los orígenes de los linajes, las hazañas y los eventos guerreros de estas, el poder económico y los hechos glorificadores alrededor de él cumpliendo la función que ellos quieren y que es asegurar su reconocimiento histórico, afirmar la ubicación territorial, los derechos y sus privilegios, su superioridad, jerarquía y conocimiento. Por su parte la memoria de los vencidos se refiere a la sobrevivencia y subsistencia como grupo, cuestiones estas invisibles en los registros históricos. De ahí el llamado a buscar desde la narración oral nuevas formas de conservar la memoria, no solo con los hechos, sino los sentimientos o la forma como se sintieron los mismos, las consecuencias, las biografías de los participantes. Para ello pueden contribuir los siguientes recursos:

- ❑ Recurso retención por repetición: como ya se había afirmado la repetición asociada al pacer es un buen recurso para la memoria. Para ello lo narrado debe contar con un lenguaje susceptible de ser repetido pero para cambiar de significado, así como la utilización del recurso del habla rítmica.
- ❑ Recurso identificación del significado: encontrar elementos significativos o útiles en las comunidades como medio o intermediario para fijar contenidos en la memoria.
- ❑ Recurso Evocación asociada: la narración oral puede ser intermediario de la memoria mediante la evocación que provoca la narración del recuerdo de una persona en otra, pues la descripción de una situación recuerda otras situaciones similares.
- ❑ Recurso territorialización: la oralidad dando sentido a las palabras y cosas, dándole su historia, origen y espacio.

- ❑ Recurso asociación de lo que se narra con hechos históricos relevantes: el contar como cada persona ha vivido un hecho histórico significativo contribuye a la visión global del mismo.
- ❑ Recurso triplificación: la narración oral debe tener claro que los modos de recordar son culturales, cada colectivo tiene una manera de hacerlo y para ello diseña sus estrategias de recuerdo y elabora sus esquemas conceptuales. Una manera o instrumento que puede brindar la narración oral a esto es la triplificación como recurso para la memoria a través de un cuento con presentación, nudo y desenlace o de la forma dual respondiendo a las preguntas 1) ¿quién, como, cuando?, 2) ¿por qué? y 3) ¿para qué?
- ❑ Recurso memoria identitaria personal: la memoria a través de la narración oral también puede contribuir a la socialización de la propuesta identitaria del grupo. Esta es una concepción narrativa de la identidad, ya que los relatos del individuo y la sociedad sobre las prácticas sociales llevan implícito el modo de cómo han participado en esas prácticas sociales. El relato autobiográfico es un buen recurso para ello porque hay puede evidenciarse los recuerdos de pertenencia a un grupo, las narraciones de hechos colectivos incrustados en las vidas individuales, así, de este modo a través de lo personal se llega a lo colectivo. El individuo refuerza su identidad, reconstruye lo vivido evidenciando las necesidades personales, sus demandas y construcciones simbólicas que a la vez son las del grupo. Pero no solo se incluye lo que se fue, sino también los deseos, intenciones, lo que quiere ser.
- ❑ Recurso técnica historia de vida: la técnica de historia de vida es un buen recurso para la recopilación de la memoria de la narrativa de los vencidos. Esta prioriza interiorizar en la vida de las personas y hacerlos actores de su propia historia. Es una historia construida alrededor de su actividad productiva y los aportes que esa persona ha hecho al colectivo. Esta proporciona los rasgos de la historia local, de las relaciones interpersonales, de las relaciones entre clases. El objetivo de esta es desentrañar la realidad, rescatando los fenómenos que han dejado una profunda huella en la sensibilidad de un pueblo, narrándolos a través de la voz de sus protagonistas más idóneos. Los relatos de vida, como rescate etnográfico, deben contribuir al conocimiento de la realidad imprimiéndose, un sentido histórico. (...). La tarea del investigador en estos menesteres es descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causas y efectos. Es de suma importancia saber elegir, encontrar al personaje idóneo, éste debe ser representativo de una clase, de un pensamiento y haber vivido momentos históricos importantes y que hayan marcado la

psicología de todo un conglomerado humano. Por otro lado y como condición necesaria, lograr la identidad entre investigador e informante.

Todos estos recursos y muchos mas que se puedan generar llevan consigo una misión: el ejercicio de la narración oral escénica como alternativa frente al olvido de la memoria colectiva. Se plantea en términos de alternativa ya que las instituciones de la mediación letrada son múltiples y están en su mayoría asociadas al ejercicio del poder y de la democracia. Ellas mismas funcionan como aparatos ideológicos del estado en términos de Althusser o como instituciones de la sociedad publica en los de Gramsci. Una de esas instituciones son las encargadas de los registros históricos; los historiadores. Recordar la racionalidad universalista de los textos escritos (entre otros los libros de historia) y el carácter acumulativo de la historia escrita, de la versión oficial cargada de verdad.

Por otra parte la violencia política en todas sus manifestaciones ha tenido por objetivo además de callar la expresión discordante (evidencia de la ausencia de procesos de oralidad y comunicación entre el poder y las comunidades en oposición) negar la vida, con la idea de que con la muerte se termina la existencia de los seres humanos y por ende las razones por las cuales protestaban (sin entrar en elucubraciones ontológicas en este sentido...) para después defender la versión oficial desde donde se escribe la historia como “lucha contra el terrorismo”, “defensa de las instituciones o de la democracia”

De ahí la urgencia de generar un discurso (oralidad) que no corresponda a esa racionalidad universalista vertical, sino más bien uno horizontal. Nicolás Buenaventura concuerda en este sentido:

Urge reencontrar un discurso popular, el de “la cotidianidad”, porque es un discurso que: No es unívoco. No es simplemente vertical, como el discurso oficial. Es biunívoco. Es vertical, es constructivo y es a la vez horizontal, a lo ancho, es pura comunicación humana (...) He allí la importancia de platicar, de garlar, de la conversa, del platique, de hablar por hablar. La importancia de hablar mierda<sup>439</sup>

---

<sup>439</sup> BUENAVENTURA, Nicolás. “La importancia de hablar mierda”. La importancia de hablar mierda. O los hilos invisibles del tejido social. Ed Magisterio. Santafé de Bogotá, 1995.

Este simple ejercicio de la oralidad prototípica conversacional lleva implícito el hecho de que “compromete dominios inciertos variables de la intimidad de quienes dialogan, el vínculo del diálogo presupone la creación expresa de una comunidad de la memoria”<sup>440</sup>

El que testimonia es el que sobrevive, el testimonio se da como prueba de supervivencia porque atreverse a contar trastoca la idea de que los seres humanos, lo que dicen y las razones de su muerte, se acaban con ella y esto lleva a la idea de la historia como memoria colectiva construida a partir de las significaciones de los actores, de las víctimas (como en los procesos de tradición oral). Esto se enlaza con la narración oral escénica porque una de las fuentes del repertorio es el testimonio, de ahí la urgencia de reivindicar esa oralidad como supervivencia y proceso de construcción colectiva de la historia desde la narración oral escénica. Al respecto William Ospina, escritor y ensayista colombiano dice:

La historia debería ser contada en primer lugar por sus protagonistas y sólo después por los especialistas; que la historia, antes de convertirse en densos volúmenes, sea elaborada primero como cuento, casi, se diría, como chismorreo de vecinos, en esas tardes largas y espaciosas en que las gentes comunes gozan amonedando en palabras los dramas y las maravillas del pasado y del presente<sup>441</sup>

### 3.2.2.5 Narración oral Ritmo y placer

El ritmo y el placer se constituyen como dos elementos y recursos indispensables para la narración oral de cuentos, con el objetivo de garantizar la efectividad del acto comunicativo y la interiorización de los contenidos. En lo que versa sobre el ritmo se identifican dos recursos;

- ❑ Recurso acústico: se trata de evidenciar y explorar el carácter acústico de las relaciones sociales a través del elemento de la voz.
- ❑ Recurso ritmo pedagógico: hacer rítmicos gramaticalmente los contenidos que se quieren posicionar efectivamente en procesos pedagógicos.

<sup>440</sup> MIER, Raymundo. El apego a lo efímero. Revista Oralidad y Cultural. México DF: Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, 1998, p. 69.

<sup>441</sup> OSPINA, William. Colombia en el planeta. Disponible en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/COLOMBIA%20EN%20EL%20PLANETA.pdf> . Accesado el 15/12/09.

Por su parte desde el placer se encuentra el recurso del humor y la burla como una alternativa a la razón seria absoluta y universalista que reprime los procesos creativos transformadores. Esta es definida como “una razón monotonica, pasiva, cerrada, totalitaria y absolutista. Mientras que la razón alegre (crítica y vital) es una razón pluritonica, interpretativa, abierta, frágil y relativista. Aquella nos conduce a la ignorancia de la soberbia elitista. Esta es la sabiduría popular, del carnaval, de la fiesta, del regocijo, de la alegría, de la comprensión y aceptación de los contrastes e incongruencias de lo real (..)”,<sup>442</sup>

La alternativa a esta razón seria es el humor y el placer que conlleva la función del humor en el acto creativo. Según Herrera Flores es burlarse y separarse de los canones rígidos. La burla y la risa entonces se asumen entonces como modo de visibilizar y desestabilizar los dogmas ya que estas son categorías flexibles que permiten la interacción. Para este autor el humor y placer tienen fuertes potencialidades reivindicativas así:

sea como sea, el humor, la broma, la risa suponen el triunfo del goce sobre la conciencia desgarrada que surge de las circunstancias desfavorables en las que podemos vivir. Es una especie de plus del placer, de plusvalía alegre arrancada a las pasiones tristes que los dogmas y las represiones nos imponen. En definitiva, al reírnos de determinadas situaciones en las que pueden verse implicados los otros seres humanos, por supuesto, nosotros mismos, ponemos en marcha una actividad creativa que atenúa la tragedia de los tristes capacitándonos para enfrentarnos a la realidad sin dejar de someternos a ella<sup>443</sup>

El objetivo de provocar la risa es dialéctico, se trata de una contraposición entre el dogma y su antítesis, entre el texto y el contexto, sentido-sin sentido, dogma-sentido común, hecho- tono con el que se cuentan, alegría-seriedad del dogma. La risa entonces se presenta como un medio de conocer y actuar alegremente en el mundo, relacionando, reconociendo a los otros y mostrando las incongruencias que existen. Sus efectos son varios: libera de la tiranía de la razón unívoca, evidencia contrastes de la realidad, deslegitima el intento de aceptar lo permanente, denuncia la monotonía, subvierte la razón disciplinaria, rechaza absolutismos y promueve cambios.

### 3.2.2.6 Narración oral y particularmente la narración

---

<sup>442</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado. 2009. p. 27.

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 28.

De muchas maneras los alcances de la narración como recurso oral se encuentran evidentes en todos y cada uno de los apartados de la oralidad analizados hasta el momento por lo que volver sobre ellos sería una redundancia. Mas sin embargo especial y muy relevantemente acá se mencionan algunos recursos cuyas características obedecen a este componente narrativo:

- ❑ Recursos nemotécnicos: tienen que ver con las estructuras y pueden ayudar en la educación. La narración oral puede determinar cuales son los más oportunos en cada caso dependiendo del cuento, el contexto y las características culturales del grupo.
- ❑ Recurso asociativo: la asociación de ideas a otros conceptos, mediante los sucesos narrados contribuye al relacionamiento radical de la teoría crítica.
- ❑ Recurso narrativizar verbomotrizmente: los conceptos, ideas o reflexiones creando una situación narrativa, es decir ponerlos en situación. El sujeto puede ser narrativizado poniendo el nombre de una persona verdadera o personificando hechos. El predicado debe ser la acción y además apoyar las palabras con pausas rítmicas y movimientos corporales que apoyen y refuercen.
- ❑ Recurso accionar: hacer los valores acciones, acciones recreadas en una situación, o mediante sujetos o personajes que hacen algo.

### 3.2.2.7 Narración oral y lenguaje

El principal aporte del lenguaje a la narración oral para que esta se constituya en un instrumento de transformación social es que puede y debe utilizar lenguajes verbales, vocales y no verbales –gestuales. El ejercicio narrativo oral puede aprovechar los usos del lenguaje y su posibilidades para evidenciar ideas, usos, costumbres y similares del contexto.

Si todo acto de uso de lenguaje tiene un objetivo, el de la narración oral debe ser la transformación social crítica. Atendiendo a los objetivos de la lengua esta debe informar, ser un acto de manifestación de estados, expresarse, interactuar sobre los demás causando efectos críticos, explorar la función imaginativa poética y ritual, manifestar una visión del mundo, intervenir en la construcción y modificación de las relaciones humanas, representar la realidad

con palabras y funcionar como mecanismo de persuasión ante los actos que violan los derechos humanos. Se tiene que tener muy presente que al utilizar el lenguaje de los cuentos, se está poniendo en funcionamiento la pedagogía natural del folklore, para que concientemente se potencie la función evocativa del lenguaje;

La función evocativa del lenguaje, que a su vez es la suma de otras tres funciones que tienden a desaparecer en la comunicación culta: la función simbólica, la función afectiva y la función lúdica. De símbolos, de afectos y de juegos, pues, va la cosa. O lo que es lo mismo: de aprendizaje a través de imágenes o secuencias narrativas laboriosamente construidas, de perfiles fuertes y conflictos tremendos, que esconden otras y otras lecturas, y que la mente laboriosa del niño ha de descubrir (no encontrárselas a la fuerza en la moraleja o en historias edificantes y anodinas); de relaciones afectivas con la persona o el grupo que nos hace participar en esas expresiones colectivas<sup>444</sup>

Con el ánimo de buscar alternativas a ello conviene hacer referencia de como se manifiesta el poder opresor en el lenguaje. Este se da con varias estrategias comunicativas utilizadas en discursos, instituciones y medios de comunicación tendientes a desempoderar las capacidades creativas y de acción en las personas para provocar desempoderamiento lingüístico definido de la siguiente manera: “cuando una persona se encuentra limitada, desactualizada o con pocos recursos ante una determinada situación, sea conciente o inconcientemente, su lenguaje muestra esta falta de alternativas o de poder”<sup>445</sup> Se da entonces en el receptor de aquellos mensajes una percepción limitada de las posibles opciones disponibles. “La persona se cree incapaz de hacerlo porque no sabe hacerlo o porque teme hacerlo y fracasar o porque nunca lo ha hecho antes. Entonces no lo hace y confirma su realidad la profecía lingüística autorealizadora de no ser capaz; una pobre representación (percepción) interna de una realidad externa, ya convertida en una realidad en sí”<sup>446</sup>

Juan Carlos Monedero afirma que el poder se asocia al lenguaje y utiliza la gramática como una jaula, los nombres alejan de la realidad, la estructura del lenguaje le da continuidad al poder, las reglas lingüísticas ponen frenos, se institucionaliza el silencio, solo tiene vigencia el

---

<sup>444</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Cuentos populares, perfectamente incorrectos. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/cuentos-populares-perfectamente-incorrectos-65>. Accesado en 13/09/11.

<sup>445</sup> BREZÓN LAZÁN, Gilbert. El poder del lenguaje y el lenguaje del poder. Disponible en: <http://www.amauta-international.com/BIBVIRT/PoderLeng.pdf>. Accesado en 09/07/09.

<sup>446</sup> *Ídem*.



fragmento, el monólogo. En su análisis<sup>447</sup> se puede ver como el poder opresor utiliza el recurso de la nominación, la apropiación generalizada, la clasificación, ya que en sus palabras; el que domina, da un nivel de verdad indiscutible a esas palabras, deja cosas fuera, pone énfasis en ciertas cosas y fija la atención en las que representan sus intereses.

El poder también actúa desde el lenguaje para el olvido e impunidad aprovechando la dimensión selectiva de este. Esto lo logra tomando una sola parte de la realidad, narrando de otro modo (el que más le conviene), cubrimiento datos, desplazando momentos de énfasis, refigurando de modo diferente a los protagonistas y las acciones entre otros recursos.

Una paradoja triste constituye el hecho de que lo que en la poesía sirve a la belleza del lenguaje, en el ejercicio, manifestación y reafirmación del poder es utilizado como elemento de confusión y opresión. Se hace referencia a la metáfora utilizada en diferentes campos;

operaciones políticas enmascaradas en conceptos como “conservadurismo compasivo” (que incluye la pena de muerte y la guerra de conquista), “desarrollo sustentable” (que permite la depredación de la naturaleza), “revolución verde” (que se basa en el uso de abonos y pesticidas que agotan los suelos), “governabilidad democrática” (que quiere significar ausencia de conflicto social), “capital humano” o “capital social” (que presupone que los seres humanos son mercancías), “capitalismo popular” (que terminó en la explosión de la burbuja especulativa y el empobrecimiento de millones de pequeños ahorradores) o “mundo libre” (que significa defensa cerrada del modelo capitalista)<sup>448</sup>

El poder se vale también del desarrollo de una nueva gerga que precede sus manifestaciones de violencia y represión mediante un procedimiento que se denomina creación de aceptabilidad. El lenguaje se instrumentaliza para la violencia mediante el nombramiento. Como ejemplos se pueden mostrar el lenguaje de los nazis que empezó por una progresiva corrupción y cuyo objetivo era generar polémica política de la cual luego se beneficiarían

inventaron los términos parcialmente opuestos *jungkonservativ* (jóvenes conservadores) y *nationalrevolutionäre Bewegung* (movimiento nacional revolucionario). Descubrieron así el poder político de las antítesis, esas formulaciones unitarias constituidas por términos antagónicos: joven se equipara a revolucionario; y nacional equivale a conservador. (..) Logran la revolución conservadora. (..). Y reinventaron el adjetivo *völkisch* (el de *das Volk*, el pueblo; una palabra sin derivaciones fáciles en alemán frente a lo que ocurre en otros idiomas: popular, popularidad...), rescatándola del siglo xv para, aprovechando su sonoridad, adaptarla como expresión de lo “nacional”, pero con la particularidad de que se refiere a lo más

<sup>447</sup> MONEDERO, Juan Carlos. El Gobierno de las palabras Crítica y reconstrucción de la política. Madrid. Fondo de Cultura Económica de España, 2009, p. 13.

<sup>448</sup> *Ídem.*

propio del pueblo en lo "nacional", de modo que el hombre *völkische* es idéntico consigo mismo y por ello se opone absolutamente a quien se le presente como su negación: el extranjero por excelencia, el esencial "diferente". Hacía falta esa palabra para desarrollar el racismo. Porque sobre su concepto se podrá combatir lo "antialemán en su totalidad"... y lo antialemán era solamente "lo distinto", aquello que no encajaba en esa bárbara concepción del término *völkisch*<sup>449</sup>

Monedero reseña también otros ejemplos de manifestaciones vivas y actuales de ese proceso de creación de aceptabilidad;

Los romanos tuvieron que llamar a los esclavos *instrumenti vocali* para argumentar su sometimiento. Sólo porque los conquistadores españoles negaron a los indios el *alma* –o la entendieron como tabla rasa sobre la que escribir- pudieron alargar su opresión (..) No hay sometimiento de la mujer sin que bajo la condición de *hembra* se incorporen cualidades disminuidas que se enseñan desde la infancia. La obligación bajo el capitalismo de vender la fuerza de trabajo tuvo que enmascararse en la idea de contrato entre iguales, transformando en acuerdo económico lo que en el feudalismo era un desnudo acuerdo político de vasallaje. En el siglo XXI, el ejército norteamericano (o cada uno de sus aliados) asesina a personas con sentimientos, proyectos, deseos, familias y amistades sólo tras rebajarlos a la condición abstracta de *terroristas*. En las barriadas pobres de América Latina mueren con violencia cada fin de semana centenares de jóvenes sólo porque el sistema los ha calificado como *excedentes sociales* o *desechables* (..) El asesino, el ladrón, el genocida, el violador, el racista, el autoritario, el arrogante, el grosero, el egoísta, el machista, el fundamentalista, el corrupto, el excluyente, el desentendido, el *apolítico* siempre es una persona que ha preferido alguna forma de monólogo antes que el diálogo<sup>450</sup>

En serbia “Slobodan Milosevic, el genocida serbio, extendería muchos decenios después del nazismo, casi en el cambio de siglo, la expresión "limpieza étnica" (genocidio) y seguiría un lenguaje similar en sus trampas y manipulaciones. Pero el mundo tardó demasiado, una vez más, en darse cuenta”<sup>451</sup> Y en Argentina denominaron a la dictadura proceso de reorganización nacional. Así vemos que los discursos son los que orientan los ánimos, no importa si son falsos, si convencen. Si el tono es determinado, seguro, el oyente sigue el orador. En Colombia en el discurso que un ministro de la defensa colombiano hizo a los transportadores, se puede evidenciar la manipulación de los elementos universales del lenguaje para comunicar una posición política de rechazo a las protestas civiles y al accionar de la guerrilla. En similar sentido son las declaraciones de uno de los asesores del actual presidente en Colombia. Prestar atención a ellas:

<sup>449</sup> GRIJELMO, Álex. El lenguaje del poder. Disponible en: <http://www.finlay-online.com/albarranschoolofmedicine/espanolconozca4.htm>. Accesado en 07/07/09.

<sup>450</sup> MONEDERO, Juan Carlos. Opus cit., p. 5.

<sup>451</sup> GRIJELMO, Álex. Opus cit.

Cuarenta y cuatro millones de colombianos apoyamos a nuestras fuerzas armadas, queremos el fin de la violencia y tenemos una voz más potente que cualquiera de estas organizaciones. El gobierno, la Fuerza Pública y los colombianos todos, estamos comprometidos con el rescate de nuestro territorio de la influencia de los violentos y con el predominio de la seguridad<sup>452</sup>

Yo personalmente no participaré tal como lo hice y con todo entusiasmo en la marcha programada contra las FARC (...) difícilmente la sociedad colombiana participará en tal tipo de convocatoria cuando precisamente estamos marchando contra los que convocan<sup>453</sup>

¿Cuarenta y cuatro millones de colombianos apoyan el accionar de las Fuerzas Militares? ¿Todos los colombianos están comprometidos con el rescate del territorio y el predominio de la seguridad? ¿La marcha convocada por los derechos de las víctimas de crímenes de lesa humanidad es organizada por las FARC? Es evidente el manejo de la oralidad y de sus elementos universales del lenguaje para fines ideológicos hegemónicos.

Esta claro que es una necesidad generar alternativas desde el mismo código del lenguaje. La narración oral puede contribuir a ello a través de relatos que tengan pretensiones de reencontrar las palabras olvidadas o que querían olvidarse, crear nuevas palabras y definir de manera diferente las palabras agotadas por el abuso del poder entre muchas otras tareas. Otra de estas es que puede atreverse a nominar como acto político reivindicativo, contribuir a una nominación alternativa, un rebautizar de la realidad, deconstruir los nombres de los fenómenos sociales y los actos políticos, favorecer la reapropiación de las palabras y realidades, nominar lo que está presente y se quiere invisibilizar. La narración oral puede evidenciar como se manifiesta el poder en el lenguaje y someter a crítica palabras a las que les han cambiado el sentido. A continuación se presentan algunos recursos que dentro de muchos otros pueden contribuir a ello:

- Recurso contradicción mito y rito del lenguaje: la narración oral puede sustentarse desde la teoría del mito-rito (decires y haceres o dialécticamente evidenciar la contradicción mito (verdad del poder) y rito (realidad de lo que hace) mediante lenguajes no verbales.
- Recurso adjetivos superlativos ejemplarizando o señala a los personajes.
- Recurso disparadores simbólicos: palabras que funcionan como cohesionador de grupos o consensos.

<sup>452</sup> SANTOS, Juan Manuel. Discurso Transportadores. Disponible en: [http://www.mindefensa.gov.co/descargas/Sobre\\_el\\_Ministerio/Discursos\\_del\\_Ministro/20070927Colfecar.pdf](http://www.mindefensa.gov.co/descargas/Sobre_el_Ministerio/Discursos_del_Ministro/20070927Colfecar.pdf).  
Accesado e 15/12/09.

<sup>453</sup> GAVIRIA, José Obdulio. Declaraciones a la prensa 12 de febrero de 2008. disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/internacional/Gobierno/Uribe/rechaza/marcha/paramilitares/elpeuint/20080212elpeuint\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/Gobierno/Uribe/rechaza/marcha/paramilitares/elpeuint/20080212elpeuint_3/Tes). Accesado 15/12/ 09.

- ❑ Recurso formuleidad: formulas o grupos de palabras con iguales condiciones métricas para expresar una idea.
- ❑ Recurso prosodia: relacionada con el ritmo, la música y la letra. Aprovechamiento de los hechos fonéticos (acento, tono, entonación, pausas) facilita la memoria.
- ❑ Recurso intertextualidad: conexión gramatical entre textos o enunciados y otros textos o enunciados relacionados. La palabra evoca otra palabra, un personaje evoca otro personaje.

### 3.2.2.7 Narración oral, creación y reinvención

La narración oral puede ser instrumento alternativo de creación aprovechándose de las características del lenguaje en ese sentido. Para ello puede valerse de los sistemas representacionales del lenguaje, con las imágenes narradas (creación visual), con las frases y los sonidos del narrador (el auditivo) y con las sensaciones táctiles, las viscerales y los movimientos (los kinestesicos). Con el buen manejo de estos puede que llegue a provocar focos interiorizados de atención y lograr ser un evento de búsqueda transderivacional mediante el acto de contar por parte del narrador y de reconstruir y recrear internamente la historia por parte de quien escucha.

Puede ser también un vehículo de relacionamiento de lo que se cuenta y la propia experiencia de quien escucha, pero hay que hacerlo evidente después del cuento, por ejemplo, preguntando que relación tiene uno y otro convirtiéndose en un modelo de cómo enfrentar las cosas en la vida real y como resolverlas pasando los contenidos del subconsciente al inconsciente y haciendo este proceso evidente. Esta herramienta podría ir aún más allá en un ejercicio interesante consistente en salir del “tiempo de los cuentos” para cotejarlo con el “tiempo de lo real” realizando una articulación de las cosas y consecuencias entre el cuento y lo que pasa en la vida real, en lo que puede denominarse la “territorialización del argumento del cuento.

Igualmente la narración oral puede representar para los oprimidos un medio para generar alternativas de solución a los problemas de violaciones de derechos humanos, ante la lectura pasiva de los mismos desde sus potencialidades creativas. Leer no es un código referente en exclusivo a la escritura; recordar a Paulo Freire sobre la lectura del entorno como una

práctica de interpretación de la vida misma. Lo que sí conlleva el universalismo dogmático de lo escrito es a una lectura pasiva que no admite cuestionamiento alguno sobre el objeto leído. Pero ello no solo es atribuible al dogmatismo hermenéutico propio de la interpretación jurídica. También ello se le puede atribuir al avance tecnológico de la humanidad como resalta Garzón Céspedes así:

La nuestra se está convirtiendo rápidamente en una cultura de la imagen masificada (...). De tanto mirar y mirarnos nos hemos olvidado de escuchar, hemos descargado en la tecnología nuestras posibilidades de crear y recrearnos de entretenernos: nuestros juegos y nuestros sueños nos entran por los ojos, enlatados y rotulados, listos para consumir y la palabra como práctica comunicativa casi siempre se la lleva el viento<sup>454</sup>

El silencio (para el caso materializado en esa lectura pasiva) puede ser concebido como una cárcel y quienes en él viven como prisioneros. Un silencio producto de la falta de una verdadera comunicación, una comunicación negada entre los actores del conflicto y las víctimas, ya que estas no recrean, no resignifican los hechos del conflicto, así como tampoco lo hace el resto de la sociedad. Esto, en parte, es producto de lo que Arturo Alape reseña como la peste de la indiferencia que “ha terminado por castrar la capacidad de pensar como una acción definitiva del hombre”<sup>455</sup> Por eso urgen alternativas contra esa peste, alternativas que empiecen por recuperar la capacidad creativa y constructiva del ser humano porque como escribe Herrera Flores: “En esto reside la densidad de nuestra libertad: cuanto más desarrollemos nuestras capacidades creativas y transformadoras más libres seremos”<sup>456</sup> para la cual la narración oral escénica cuenta con enormes caudales de posibilidades.

Alexander Díaz cree que los narradores orales universitarios son en Colombia una muestra de esa capacidad creativa mediante la reelaboración del significado de grupo que con sus historias imponen al recrear y dejar huella<sup>457</sup> Y es que el ejercicio de oralidad de los narradores trae consigo el poder creador y recreador que puede contribuir a dejar el estadió de espectadores –lectores pasivos de la situación de violación de derechos humanos, tanto en los narradores como en el público interlocutor.

---

<sup>454</sup> GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009, p. 183.

<sup>455</sup> ALAPE, Arturo. “Una guerra que casi nadie siente”. Las Letras de la Paz Manifiesto de Caicedonia CORPOCAICA, Intermedio Editores, Bogotá, 2001 p. 64.

<sup>456</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. La reinención de los derechos humanos. Sevilla. Atrapasueños, 2008, p. 99.

<sup>457</sup> DÍAZ, Alexander. Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf> . Accesado en 10/06/09.

Ello se sustenta en la función de las palabras (elemento verbal de la oralidad) de nombrar lo otro, mediante su articulación en el habla como forma de organizar los acontecimientos y el contexto, mediante la convocatoria de la memoria de lo ausente, de lo oculto apropiado u olvidado. Recordar que la historia se hace al nombrarla y reconfigurarla y que la narración oral ha contribuido y puede contribuir a ello. Recordar también que el narrador oral escénico sugiere imágenes al público interlocutor para que este las recree de acuerdo a sus propias imágenes y que ello lleva implícito un poder cocreador incalculable que motiva la imaginación, el relacionamiento y la reflexión. Se cuenta con el otro y no para el otro, sencillo pero poderosísimo. Lo que hay que tener en cuenta es que cual es el objetivo de ello, que de acuerdo y en fidelidad con el cuerpo teórico de Garzón Céspedes, ha de ser conducente a un mundo más justo, bello y solidario, al mejoramiento humano.

Algunos recursos que pueden contribuir a lo dicho en el presente apartado son los siguientes:

- ❑ Recurso sugerencia: elemento narrativo que puede potenciar los elementos universales del lenguaje tales como la generalización (indeterminación en el tiempo), la eliminación (omisión de circunstancias de modo) y la distorsión (cambio de sentido o significado de algo).
- ❑ Recurso abstractividad del lenguaje: se trata de realizar la abstracción de los contenidos del cuento narrado oralmente a cada persona en particular. Este acto provoca creación.

### 3.2.2.8 Práctica y técnica de la narración oral

En este punto se abordan los aportes de la cuestión técnica del acto de contar cuentos a partir del material recopilado. Lo primero es fijar que la narración del cuento oral (se hace hincapié en esta última categorización) constituye el mejor recurso para la transformación por las posibilidades que brinda la oralidad comunicacionalmente y porque el cuento oral reúne las características mejor materializadas de esta. Por consiguientemente el primer requisito para que se cumplan los objetivos emancipadores y críticos es la necesaria preparación teórica en el género cuento oral, pero también se hace necesario el estudio de otros géneros del relato oral, como mitos, leyendas e historias.

Algunas de las características para tomar en cuenta a la hora del enfoque crítico y de esta manera a provechar mejor sus potencialidades, es que el cuento oral implica 3 códigos así: código narrativo; que tiene que ver con la estructura del relato, el código simbólico; símbolos de la realidad material, y el código estilístico que tiene que ver con voz y gesto. Sobre el tiempo es importante que este sea pasado, indeterminado y lineal cronológico. Respecto a su naturaleza los cuentos orales deben ser acción, acción que se sugiere y evoca, ya que como se vio el cuento es una sucesión de acciones transformadoras porque transforman las cosas, estados y personas en el transcurso de él. Atender que la estructura básica del cuento es planteamiento, nudo y desenlace, donde se encuentran resumidos respectivamente: historia, tiempo, lugar, personaje, problema, anhelo, y aventuras, problemas, y solución.

Para términos estructurales que más tarde se abordaran son más eficientes llamar suceso a la unidad de acción en el cuento. Por su parte la intriga o argumento del cuento es el tema y este debe definirse como el conflicto o problema al cual el personaje debe enfrentarse y solucionar.

Se adopta la clasificación que distingue tres clases de cuentos. Maravillosos cuya clave es el objeto mágico que ayuda a resolver el conflicto, los de costumbres en donde la realidad tiene un componente crítico moral colectivo y los de animales donde estos representan a las personas y son metáfora de la lucha de fuerza e inteligencia para vivir de manera disparatada.

Se asume como paradigma la propuesta de Garzos Céspedes sobre la oralidad narradora artística como método de estudio, desarrollo e interpretación del tema, con la figura del cuentero comunitario y su contemporáneo el narrador oral escénico. Desde esta propuesta debe quedar claro que existen tres tipos de sociedades desde la oralidad, tres tipos de narración y tres narradores prototipos que hay que tener en cuenta. Por lo tanto es importante concluir que existen aún muchas sociedades de oralidad primaria de donde se puede aprender mucho para la transformación y en donde la leyenda y el mito son los relatos más idóneos para la intervención (sin renunciar al cuento oral). Dentro de estas sociedades los procesos de intervención a través de la narración oral crítica deben ir en consonancia con la función de la narración oral y que son: 1) preservador de la naturaleza, los recursos y la correcta relación entre naturaleza e individuos, 2) testimoniante y recopilador de la historia.

Como la escritura es una forma de mediación con vigencia en nuestras sociedades es loable rescatar la función de promoción de la lectura de las sociedades de escritura y su narrador prototípico, haciendo el puente entre los cuentos y los libros de los cuales son sacados. Con relación a las sociedades de escritura y medios audiovisuales la propuesta es el narrador oral escénico, utilizando palabra voz y gesto y siendo oralidad narradora escenificada. Entender que esta es una conversación dimensionada en público entre narrador e interlocutores para engrandecer su eficacia comunicativa. En este tipo de sociedad y tomando como referencia la propuesta de Garzón el cuento es la estructura de relato más idónea para la transformación. Por ello hay que tener en cuenta para el contexto social las personalidades del acto narrador y que son: personalidad de lo que se dice, quien lo dice, quien lo escucha, del lugar y del momento.

Es necesario tomar en cuenta al momento de narrar con respecto al cuento: 1) motivación para contarlo, 2) hacerlo propio y 3) lo que le puede brindar al público. Con respecto a este último numeral es importante tener en cuenta 1) el lenguaje oportuno, 2) el argumento que contribuya a algo, 3) la estructura definida y 4) la duración. Los siguientes son los recursos oportunos:

- ❑ Recurso método de montaje: fijar la cadena de sucesos del cuento, visualizar las imágenes, fijar el lenguaje desde gramática, incorporar lo vocal e incorporar lo no verbal.
- ❑ Recurso números: ayudan al ritmo y organizan el caos del cuento. Algunos como el 1 es génesis, 2 pareja u posición, 3 pruebas, 4 salida creativa, 40 o 101 símbolo de mucha cantidad, 7 mágico.
- ❑ Recursos formulas de inicio: las formulas de inicio de tiempo como “hace mucho tiempo” transporta al público a tiempos remotos de sabiduría donde van a ser revelados los secretos que ayudan a sobrevivir, en los niños causan calma, y además dan veracidad a lo que sucede. Otras pueden disponer al público para cumplir el objetivo que se propone.
- ❑ Recurso formulas canciones o poemas: en el transcurso del relato contribuyen a relajar, reforzar o dar ritmo sobre algo que ya se ha dicho.
- ❑ Recurso adjetivos: en los cuentos se utilizan por contraste sin termino medio, se es bueno o malo; por ejemplo.



### 3.2.3 La narración oral, la morfología del cuento y los métodos de interpretación materialista, histórico, dialéctico y psicoanalista desde el enfoque de la Teoría Crítica

#### 3.2.3.1 La Narración Oral desde la morfología.

Luego de abordar el tema de las corrientes morfológicas de análisis del cuento se encuentra que la unidad de investigación que mejor se sustenta para la investigación morfológica es la del concepto “función” de Propp que se estructura con la pregunta ¿qué hacen los personajes? y de ahí cual es su función en relación con el desarrollo de la intriga. Esa función siempre ha de desarrollarse en relación con la intriga general. Gramaticalmente esto se materializa en una frase donde el predicado es la acción y el sujeto y complementos son los elementos del cuento. Desde esta teoría se debe privilegiar la acción antes de la descripción, ya que este es un recurso simbólico para la memoria.

Es importante tener que cuenta que existen 5 categorías de elementos en el cuento que son: funciones de los personajes, elementos de unión, motivaciones (móviles o fines para hacer tal o cual acción), irrupción en escena y elementos accesorios atributivos.

Los cuentos críticos para la transformación se pueden categorizar atendiendo a la clasificación de cuentos populares en: 1) Fantásticos; cuya naturaleza es simbólica, 2) Realistas, y 3) Metafóricos de índole representativa. Igualmente de acuerdo con los tres momentos de interpretación y acción de la teórica crítica se pueden categorizar de la siguiente manera 1) aquellos cuyo objetivo es desestabilizar o establecer las causas de los fenómenos de estudio, 2) los que visibilizar o describen una realidad y 3) los que proponen alternativas de solución.

Desde estas categorizaciones y analizando el material del análisis morfológico de la escuela estructuralista, es posible contar con los siguientes recursos para la narración oral con enfoque crítico:

- ❑ Recurso análisis morfológico: para conocer mejor un cuento es necesario hacerle su análisis morfológico teniendo en cuenta sus componentes internos diferenciales.
- ❑ Recurso héroe: determinar la presencia de un héroe con una función social ya que según Greimas “el héroe se limitaría a tener un papel social. El papel del héroe, escribe (un

individuo que se destaca así de la sociedad) consiste en hacerse cargo de una misión que tiene a suprimir la alineación y a restablecer el orden social perturbado”<sup>458</sup>

- ❑ Recurso tiranía estructural del menor de los hermanos: como un elemento estructural simbólico de la representación y posibilidades de los oprimidos.
- ❑ Recurso carencia: los cuentos pueden partir de una carencia para satisfacerla, esta puede ser la necesidad ante un derecho humano (tanto los bienes materiales como espirituales para la dignidad humana). La única función obligatoria en los cuentos maravillosos debe ser la de fechoría o carencia en términos de Propp sumada a la fórmula del comportamiento inhumano del antihéroe para provocar la fechoría o carencia. Este antihéroe puede ser el responsable de las violaciones a los derechos.
- ❑ Recurso modificación: tomando como referencia a Paulme, su propuesta de estructura de cuentos a partir del concepto de modificación, es posible materializar aquel en el cuento como los actos que hay que hacer para solucionar los problemas.
- ❑ Recurso animales: teniendo como enfoque una concepción de la identidad entre animales y personas que se da a nivel inconciente desde la teoría del inconciente colectivo

Según Carl G. Jung, el alma del inconsciente humano forma también parte de los elementos vivos de la naturaleza. Entre los pueblos primitivos, «cuya conciencia está en un nivel de desarrollo distinto al nuestro, el alma -o psiqueno se considera unitario. Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un alma selvática además de la suya propia, y que esa alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo tiene cierta clase de identidad psíquica (...) Esta identidad toma diversidad de formas entre los primitivos. Si el alma selvática es la de un animal, al propio animal se le considera como una especie de hermano del hombre. Un hombre cuyo hermano sea, por ejemplo, un cocodrilo, se supone que está a salvo cuando nade en un río infestado de cocodrilos. Si el alma selvática es un árbol, se supone que el árbol tiene algo así como una autoridad paternal sobre el individuo concernido. En ambos casos, una ofensa contra el alma selvática se interpreta como una ofensa contra el hombre»<sup>459</sup>

- ❑ Recurso valores animalizados: tomando como referencia los cuentos africanos, los personajes animales pueden representar valores que se intentan consolidar.
- ❑ Recurso mito: pueden ser la fuente de cuentos sobre el origen de las situaciones; la causa de los problemas a las vulneraciones. Ya que estos responden a preguntas comunitarias.

<sup>458</sup> GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Barcelona. Editorial Pirene, 1988, p. 132.

<sup>459</sup> MONTOYA, Víctor. La tradición oral latinoamericana. Revista oralidad 12. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_12\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODMuMzIuMTgwLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_12_indice.php?uid_ext=&getipr=ODMuMzIuMTgwLjIzNg==&lg=1). Accesado en 07/09/09.

- ❑ Recurso mito 2; mediante la recreación de seres sobrenaturales presentes en los mitos, o la personificación de elementos, de materias, de ideas morales en los cuentos.
- ❑ Recurso modelo dual: para enfrentar cuentos con grupos de cuentos, series de cuentos opresores con cuentos alternativos, personajes héroes y antihéroes.
- ❑ Recurso prueba: someter a alguien a una prueba para saber quien es merecedor de algo para resolver problemas de poder. En este caso la prueba pertenecería al campo de acción del héroe oprimido.
- ❑ Recurso estructura triple y dual: la estructura de los cuentos utilizando el 3 y el 2 implica un recurso pedagógico muy importante.
- ❑ Recurso contracuento: realizar un cuento de versión contraria utilizando la misma estructura narrativa de un cuento opresor.
- ❑ Recurso versiones: sirve para la interculturalidad, comparando diferentes versiones de un mismo cuento.
- ❑ Recurso antagonismo: en un cuento puede quedar mejor fijado lo que se quiere conseguir mostrando su antagonismo.
- ❑ Recurso mujeres: para desvirtuar el papel histórico de malvadas en los cuentos, es posible recuperar su papel mágico y de contacto con la naturaleza del cual provienen el infundado miedo representado simbólicamente en la maldad.
- ❑ Recurso estructuras africanas: las estructuras de los cuentos africanos que Paulme analiza pueden servir como modelos para la creación de cuentos.
- ❑ Recurso adjetivo accionado: estos o valores se deducen de los actos y no de su adjetivación simple a los personajes.
- ❑ Recurso “a pero b”: presencia de construcciones adversativas para el planteamiento de las contradicciones (a pero b), estas se deducen de la lógica.
- ❑ Recurso control narrativo: utilización de la formula del “por fin” y del “ya que” puesto que le da la condición al narrador de saber que es lo que pasara en la historia

### 3.2.3.2 La Narración oral desde el materialismo histórico y dialéctico

Los aportes para una propuesta de narración oral crítica y transformadora deben partir o tener como sustento un instrumento de análisis del cuento que aborde el estudio de las circunstancias históricas de la época del mismo y las contradicciones presentes en esa época planteándose la resolución de las siguientes preguntas: ¿en que época nacieron los cuentos?,

¿cuales eran las características de esa sociedad? y ¿cual era la función social del cuento en ese momento histórico? Estas preguntas brindaran esclarecedor material que permitirá entender mejor el cuento estudiado y su posible funcionalización crítica.

Cabe recordar que este método se estructura desde el análisis materialista del modo de producción que condiciona los productos culturales, entre ellos el cuento. Lo primero que ha de hacerse es ubicar la sociedad en la cual nace y su modo de producción (régimen de vida y organización/instituciones). A continuación se determinaran las manifestaciones de esas instituciones y se realizará un análisis comparativo de confrontación de las funciones de los cuentos con manifestaciones concretas para finalmente realizar la transposición del sentido y llegar a la conclusión del nacimiento del tema del cuento producto de la confrontación o negación de la realidad. Es decir que el tema es la negación o antítesis de la realidad. Por otra parte se puede afirmar -después de observar el análisis que los autores citados realizan de los orígenes históricos del cuento- que en algunos casos el motor de este es la dialéctica y contradicción de los que imponen el poder en sus diferentes manifestaciones y los que no lo quieren aceptar. En estos casos el tema del cuento es el resultado o respuesta a unos conflictos sociales determinados de modos de sociedad antagónicos.

En este orden de ideas como propuesta para la narración oral de cuentos con enfoque crítico y transformador, se consolida como necesario preguntarse para la creación de cuentos: ¿cuales ritos o costumbres se necesitan para la transformación social?, ¿cual puede ser el mensaje o la función social de estos?, ¿que contradicciones pueden visibilizar?, o ¿como pueden ellos contribuir a esa contradicción? De esta manera los cuentos con el enfoque al que pretende llegar este trabajo, serian por una parte resultado de las contradicciones entre el actual modo de producción y los antagonismos a los que lo someten los oprimidos que creen en otro mundo posible, y aquel material seria fuente de tema de los cuentos (incluyendo las propuestas de alternativa y solución a los problemas). Y por otra parte, otro tipo de cuentos desde este mismo enfoque cumplirían una función social de consolidar los valores (temas) necesarios para la transformación y la critica social.

El cuento con este enfoque puede ser el resultado de la transformación de lo sagrado, universal y dogmático en epopéyico, heroico y cómico de la resistencia del pueblo o de la alternativa. El tema puede ser el como cualquier sujeto asume unas pruebas (acciones de transformación) para conseguir lo que quiere; es decir la emancipación.

Para consolidar tamaña empresa se puede tomar de referencia los géneros y categorías históricas de la siguiente manera: los cuentos de costumbres sirven para evidenciar el medio de producción, las relaciones de producción, instituciones sociales, principios y valores que las rigen utilizando símbolos, expresiones indirectas o sátiras o burla escatológica. Los cuentos de animales por su parte estructuralmente simbolizarían la lucha del poder y del contrapoder en estas manifestaciones 1) enfrentamiento entre inteligencia y brutalidad, 2) crítica ley del más fuerte como modelo social, 3) representación relaciones entre marido y mujer. También representan quien se come a quien y los propietarios y quienes no tienen nada.

Todo lo anterior teniendo como presupuestos teóricos que una función del cuento es representar a las sociedades de las cuales surgen y que el análisis de las contradicciones históricas fundamentales entre regímenes sociales y económicos diferentes son los que le dan el sentido a los cuentos. O en palabras de Almodóvar: “la narrativa folklórica, como parte del pensamiento mítico, cambia de sentido estructuralmente, utilizando materiales de derribo en un proceso semiótico que no es en absoluto arbitrario, sino que da respuesta a unos conflictos sociales determinados, fundamentalmente el conflicto de dos sistemas sociales sucesivos y antagónicos”<sup>460</sup> A continuación la reseña de algunos recursos que pueden contribuir a ello:

- ❑ Recurso representación de valores: los valores en los cuentos realistas están presentes en modo de símbolos, indirectas o sátiras.
- ❑ Recurso ley del más fuerte: en los cuentos de animales la burla de la ley del más fuerte es muy presente.
- ❑ Recurso representación: los animales representen a los hombres es un recurso para hablar de sí mismo de manera indirecta, porque la lucha por subsistir es común a las dos especies.
- ❑ Recurso animales cercanos al hombre: para visibilizar ciertas contradicciones se puede utilizar animales cercanos al contexto del hombre, cualidades del comportamiento humano en animales y victoria de animales, pequeños, domésticos y cercanos al hombre frente a los salvajes. Existe una lógica de ganador y vencido según las contraposiciones vistas, atender a ellas.

---

<sup>460</sup> RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Murcia. Editorial Universidad de Murcia, 1989, p. 227.

- ❑ Recurso atributos acciones: en los atributos de las acciones y personajes se asientan los valores ideológicos de los cuentos de costumbres.
- ❑ Recurso desacralización del mito: se trata de quitarle de la función religiosa mítica que tiene para darle un nuevo servicio de la conciencia crítica.
- ❑ Recurso folklore como dialogo intercultural: pues en las versiones de los cuentos se dan los argumentos y soluciones a problemas por parte de diferentes culturas.
- ❑ Recurso conflictividad zorra lobo: ha sido una metáfora utilizada siempre para evidenciar la conflictividad por razones de género.
- ❑ Recurso escatológico: este recurso es una formula de burla a la clase dominante por su buen comer.
- ❑ Recurso picardía: es una característica crítica de los desheredados que nada mas tienen que burlarse inteligentemente del poder.

### 3.2.3.3 La Narración Oral desde el psicoanálisis

Es importante tener en cuenta que el cuento popular maravilloso es un modelo de interpretación del mundo para la infancia y debe interpretarse desde esta premisa, atendiendo al estado de desarrollo del niño o niña y no al del adulto con su ideología y valores fundados, pues la diferencia es enorme en cuanto a interpretación. Es decir que no es posible sacar conclusiones psicológicas afirmativas o negativas del cuento popular desde los códigos y referentes psicológicos del juicio formado de un adulto, pues los mensajes que le envían a uno y otro son diferentes. Para la infancia los cuentos maravillosos representan la iniciación de un “yo” a “otro yo” y esta iniciación puede tomar un enfoque transformador o crítico presente en algunos de esos cuentos, o en los cuentos que se puedan crear para ello siguiendo la estructura morfológica descubierta por Propp.

El cuento maravilloso envía mensajes al niño al preconciente, inconsciente y conciente sobre problemas universales que le preocupan a este, satisface las pulsiones y libera al niño emocionalmente cumpliendo las exigencias del “ello” y el “súper yo” Estos mensajes los envía a nivel simbólico que solo interpreta el niño recibiendo la idea de que cualquiera puede

convertirse en héroe si supera los obstáculos y al final espera un desenlace feliz. Para que ello funcione es menester tener presentes los siguientes recursos:

- ❑ Recurso polarización: polarización u oposición para representar los valores.
- ❑ Recurso identificación: utilizar la identificación con el héroe, para buscar simpatía con el niño o niña.
- ❑ Recurso fantasía: para solucionar los problemas fundamentales. Así mismo se recomienda dar veracidad a los elementos fantásticos, en la medida explicativa de que aquello ha sucedido en otro lugar y otro tiempo.
- ❑ Recurso animista: las cosas que le pasan a los seres maravillosos, las cosas, objetos y naturaleza también le pueden pasar a los hombres.
- ❑ Recurso repetición del cuento: es necesaria la repetición del relato varias veces para interiorizarlo. Se recomienda que deba ser narrado antes que leído.
- ❑ Recurso números en clave de psicoanálisis: pueden representar 3 tendencias y cualidades de la personalidad, 3 medios de vida donde se mueve el niño, tierra, agua, aire.
- ❑ Recurso animal: los salvajes representan el instinto, los peligrosos son el ello, y algunos especiales como la paloma son símbolo de bondad

### 3.2.4 La narración oral y la práctica teatral desde el enfoque de la teoría crítica

#### 3.2.4.1 La Narración oral Épica desde el teatro épico de Bertolt Brecht

Al igual que la propuesta Brechtiana frente al teatro, la narración oral también puede ser concebida como un hecho científico, afectada y determinada por circunstancias históricas, resultado del proceso de confrontación e instrumento de transformación social.

El teatro épico ofrece varios recursos y posibilidades de adaptación a la narración oral de cuentos debido a que este tiene la característica de ser narrativo y que cuenta con un narrador que estructura el tema de la obra. Este tipo de enfoque de características materialistas y dialécticas va en consonancia con los postulados de la teoría crítica a la hora de visibilizar, ya que es un teatro realista que procura desenmascarar los puntos de vista dominantes dentro de la corriente del realismo socialista, lo cual significa mostrar la causalidad social y

desenmascarar las ideas dominantes del poder. Brecht atribuye al actor una disposición que bien podría ser también la misma del narrador oral de cuentos y es testigo, difusor, catalizador de los cambios, el que realiza las denuncias de las injusticias sociales, conciencia de la sociedad, al igual que la naturaleza de su teatro que bien podría ser la de la narración oral crítica y que se trata de una propuesta para la comprensión del medio social. Otra de sus características que también entran en sintonía con el llamado de la “razón alegre” de Herrera Flores (apto para una propuesta de cuentos desde el placer de la risa y por ende encaminado a la transformación) es su particularidad de ironizar, ridiculizar y desenmascarar al poder, teniendo como fuente la comedia picaresca.

Su elemento trascendental del efecto V y el objetivo que se plantea con él, bien podría contribuir a los objetivos de la narración oral crítica, en el sentido que este afirma la transformabilidad de todo para que el objeto deje de ser visto como común y convertirlo en especial y susceptible de cambio. Así que el llamado se configura a descubrir como funcionan las cosas objeto de intervención o interpretación, los fenómenos, las violaciones a los derechos humanos, dar otras visiones de ese objeto y de ese objeto en otros contextos diferentes al habitual. Desde el teatro épico o dialéctico estos son algunos de los recursos:

- ❑ Recurso piscator: comentar y caricaturizar noticias cotidianas.
- ❑ Recurso shaw: narrar episodios de la vida llevados al absurdo, mostrando prejuicios sociales y exagerando la realidad con parodia.
- ❑ Recurso narración descriptiva: mostrar la causa de las cosas, reconocer una situación como histórica para transformarse, presenta la realidad historizada y no como hecho pasado, sino susceptible de transformación comparándolo con circunstancias actuales.
- ❑ Recurso contradicción dialéctica: se materializa entre palabras y actitudes, estado de las cosas-causas, entre la audiencia -situaciones que demandan cambios.
- ❑ Recurso historización: mostrar el campo histórico de los hechos, y como esos hechos afectan a los personajes.
- ❑ Recurso testigo de accidente: comentar lo que pasó con carácter de repetición o reconstrucción de lo ocurrido para cumplir el objetivo de fijar responsables, responder a la pregunta de porque ocurrió o como se pudo evitar.
- ❑ Recurso acción narrativa fragmentada: contar el relato que se adapta antes de presentarlo modificado.



- ❑ Recurso gestus social: ademanes, señas, gestos de una persona al referirse a otra persona. Se puede utilizar para resaltar las contradicciones entre palabras y gestos o actitudes pasadas y presentes.
- ❑ Recurso interrupción: para recapitular hechos, dar opiniones, ampliar información, presentar una visión de los hechos, mostrar razones y hacer preguntas.
- ❑ Recurso homología: utilización de varios lenguajes para realizar alusiones a otras cosas para enriquecer la cosa y provocar contraste.
- ❑ Recurso nominación; a modo de crónica o periódico, sobre lo que pasa, como si fuera famoso.
- ❑ Recurso música: con el objetivo de ilustrar la acción sugerida en el cuento.
- ❑ Recurso prólogos y epílogos: para brindar una visión del tema que se va a abordar o el enfoque que se le piensa dar en el cuento.
- ❑ Recurso estenografía: con objetos que contribuyan a la crítica y apoyen lo que se narra.
- ❑ Recurso otras artes: utilizadas para contribuir a la parodia de la situación.

#### 3.2.4.2 La Narración oral del oprimido desde el teatro del oprimido de Augusto Boal

De idéntica manera que Boal se plantea su propuesta del teatro del oprimido, la narración oral puede ser un medio para conocer la realidad y el medio. Del análisis comparativo de ambas se encuentra que se puede llegar a idénticas conclusiones respecto al ejercicio artístico y los objetivos pretendidos. Es así porque para sobrevivir cotidianamente las personas utilizan los mismos lenguajes que la narración oral escénica.

Al igual que al autor brasileño, para que la narración oral se constituya en elemento transformador es necesario desalinear el cuerpo, la voz y la palabra de la mecanización que provoca esta sociedad, para que pueda tener una función transformadora. Debe haber una conciencia de apropiación de esos medios de producción de productos culturales y rescatarlos para la transformación. La expresión artística de estudio permite que no exista una delegación de poderes para que otros hablen, cuenten y critiquen en el nombre de los oprimidos, sino hacer uso democrático y directo de ellos. Hay que transformarse en sujeto activo de la narración oral.

El objetivo debe ser la desmecanización física y mental, y la democratización de la narración oral. Igualmente debe ser la comprensión y la búsqueda de los problemas de la sociedad y sus soluciones respectivamente. Se trata de que las personas utilicen la narración oral para mostrar sus vivencias, para que se transforme en protagonista de sus propios cambios. También es importante y necesaria la reflexión sobre las relaciones de poder a todos los niveles. Se trata de la recuperación de un lenguaje que todos ya poseen pero esta vez con fines reivindicativos y transformadores. La narración oral entonces se convertirá en un espacio de acción para proponer y analizar las acciones de cambio; es un ensayo de los cambios, si atendemos a la concepción del acto comunicativo con una acción.

- Recurso método teatro oprimido: se tomará de referencia la definición de los oprimidos como aquellos que no tienen el derecho al dialogo encadenado esto al objetivo de que todas las relaciones sean dialógicas y protagonizadas por ellos mismo en pro del cambio. También como referencia de las etapas del teatro del oprimido adaptado a la narración oral los siguientes recursos o elementos:

Primera etapa: donde la persona realiza ejercicios para conocer el cuerpo y sus limitaciones y se reconoce como poseedor de los elementos y el lenguaje para narrar oralmente cuentos.

Segunda etapa: donde la persona realiza ejercicios para tornar el cuerpo expresivo y aprovechar mejor la palabra, voz y gesto para narrar oralmente cuentos.

Tercera etapa: donde la persona realiza los ejercicios para utilizar la narración oral de cuentos como instrumento de conocimiento, reflexión y sensibilización de la realidad social.

Primer grado: intervención mediante un narrador oral y trabajo con los cuentos orales

Segundo grado: donde las personas realizan cuentos por si solas para el trabajo.

Cuarta etapa: la narración oral como discurso y lenguaje de las comunidades

## Cuento invisible

### 3.2.4.3 La Narración oral de creación colectiva.

Santiago García también aporta un análisis del teatro y sus recursos oportuno para la narración oral de cuentos crítica. Comienza reconociendo que el valor de la creatividad está dado en virtud de las transformaciones que ella puede representar al igual que el enfoque artístico creativo que se le desea dar a la manifestación escénica de oralidad. Su forma de abordar el tema del estudio e investigación también brinda luces para tratar el proceso de construcción de las narraciones. Al igual que en el proceso creativo de la narración oral afirma que toda forma de acceso al conocimiento pasa por tres momentos, el cognitivo, acceso a la realidad, el ideológico, la relación entre las ideas y el estético, la forma de presentarlas.

Su teoría de la imagen puede servir como referencia ya que la narración oral también trabaja con este recurso. Así que por imagen debe entenderse la representación de los conflictos, la forma de accionar sobre los contenidos de la realidad desde la narración oral. Es el resultado de la acción y la representación y su función es romper o reafirmar conceptos ideológicos sobre concepciones del mundo. Esta función se cumple mediante la utilización del lenguaje de la narración oral y elementos como la alusión. Su propuesta – que ha de ser también la de la narración oral crítica - es generar imágenes orales que cuestionen la imagen opresora del poder como alternativa. No es otra cosa que el mismo sentido de desestabilizar los conceptos de la teoría crítica.

Como él también pertenece a la influencia materialista histórica, su propuesta dialéctica, que puede llevarse al campo de los cuentos orales, es nutrirse de los antiguos cuentos y mitos encontrando nuevos elementos dinamizadores de las contradicciones, reinterpretándolos y sustituyendo algunos elementos por otros de identidad latinoamericana. Esto último porque su afán está centrado en encontrar formas creativas con características propias del contexto americano. Resulta atractiva su propuesta de reinvención a partir de la tradición latina, del uso de la memoria para renovar imaginarios culturales tomando mitos, historias, incidentes históricos y leyendas, con conexión de los mitos antiguos a problemáticas actuales

Igualmente su análisis del acto de habla concebido como acción o acontecimiento esta en consonancia con la propuesta garzoniana de enfoque comunicacional de oralidad por lo que significa aportes considerables. Para ello se toma como fundamento la clasificación de los actos con los cuales el trabaja a saber: actos de habla iloucionarios, cuyo objetivo es informar y los perlocucionarios que intentan modificar conductas o acciones. García advierte –y acá se toma nota- de la importancia de tener en cuenta ciertos principios para hacer de ese acto de habla un hecho creativo transformador. Por ello ha de tenerse como referencia la importancia del principio de significación del acto del habla; el principio de ambigüedad significativa que trata de múltiples interpretaciones a las que se puede llegar con un mismo lenguaje, el principio de intención delimitado como el propósito que define y precisa el significado y sobre todo la premisa “a mayor elaboración artística, mayor significación” cuya potencia puede desarrollarse desde la narración oral de cuentos dadas las características estudiadas.

A continuación algunos de los recursos establecidos del análisis adaptativo de el teatro de creación colectiva y la sistematización de su trabajo por parte de García;

- Recurso modelo de creación colectiva de la Candelaria: motivación del sentido, determinación del tema, determinación de las líneas temáticas, determinación de las líneas argumentales, investigación, improvisaciones, hipótesis de estructura de cuento, estructura, texto, elementos operativos.
- Recurso parábolas o analogías: utilización como elementos referenciales o reconocidos.
- Recurso lenguajes no verbales: toma de referencia algunos elementos del cuadro de lenguajes no verbales así<sup>461</sup>;
  - a. Comportamiento espacial
  - b. Movimientos del Cuerpo
  - c. Expresión de la cara
  - d. Mirada
  - e. Apoyos en la comunicación verbal

---

<sup>461</sup> Para los contenidos particulares de cada ítem referirse al capítulo 2, tema teatro de creación colectiva, cuadro de lenguajes no verbales.

### 3.2.5 La narración oral y la Antropofagia Cultural desde el enfoque de la Teoría Crítica

La antropofagia cultural puede ser entendida desde la narración oral como la forma de asimilar críticamente las diferentes formas de entender el mundo a través de los cuentos, siendo estos un producto cultural que funciona como espacio intercultural integrador. Para ello la narración oral debe tener en cuenta los principios de esta corriente artística como lo son la no asimilación forzosa de dogmas o referentes culturales, la no imposición de normas culturales, el reconocer las miradas y puntos de vista diferentes. Se trata de cuentos orales digiriendo e integrando los modos de ver y vivir en el mundo reafirmando la pluralidad. El método de la creación antropofágica sirve como buen recurso para conseguir ello desde los cuentos orales. Con base en este es necesario lo siguiente desde el ejercicio oral:

- ❑ Recurso deslizar los dogmas: a otras regiones situacionales para cuestionarlos. Llevarlos a contextos que no sean los suyos.
- ❑ Recurso desquiciar sentidos prefijados: darle sentidos y contrasentidos diferentes a los que tienen las cosas.
- ❑ Recurso cambiar los paisajes culturales de la conciencia: en donde suceden las cosas.
- ❑ Recurso reinterpretar los mitos: llenándolos de nuevos contenidos.
- ❑ Recurso reinterpretar la gramática dominante: dándole nuevos usos o nuevas formas de utilizarla. Subversión del lenguaje, símbolos y signos. Crear un neo lenguaje utilizando argot, folk, tradicional nuevo.
- ❑ Recurso destemporalización de la narración: mezclar los tiempos.
- ❑ Recurso Desgeografización de la acción.
- ❑ Recurso héroes etéreos: dotar a los héroes de características indefinidas para que pueda ser cualquiera.
- ❑ Recurso contaminar lo puro y dogmático.
- ❑ Recurso Metamorfosis: de las cosas y fenómenos.
- ❑ Recurso recuperar, reinterpretar y fundar nuevas tradiciones orales: de acuerdo con una visión de otro mundo posible, como una forma de rescatar y preservar valores emancipadores y transformadores de resistencia al proyecto hegemónico universalista y reivindicación de la identidad cultural.

### 3.2.6 La Narración oral, las sociedades de oralidad primaria y los narradores orales en Colombia desde el enfoque de la Teoría Crítica

Dada la relatada presencia de comunidades de oralidad primaria o con fuerte influencia primordial de ella, debe existir desde cualquier ejercicio de narración oral crítica y los sujetos intervinientes, un reconocimiento de esta como forma de mediación y organización y a la oralidad-historia oral como fuente legítima de historia. Otro asunto importante en este sentido es la reivindicación de la identidad oral cultural de esos pueblos mediante el reconocimiento y utilización de las lenguas, dialectos, mitos y leyendas como parte de sus formas de abordar la historia. En este sentido puede resultar útil dar significaciones y resignificaciones de resistencia a los mitos y leyendas indígenas frente a los proyectos de supuesto desarrollo que se llevan a cabo en sus comunidades y por sobretodo para la defensa de su territorio e identidad. Igualmente las experiencias de estos pueblos y comunidades hablan desde el pasado para recordarnos que siempre ante la guerra y su lógica acústica, anteponer la oralidad, sus formas alegres y vivas, el sincretismo y el cimarronaje cultural.

- ❑ Recurso resignificación lenguaje: crear lenguajes y símbolos desde la oralidad para quitarle a la palabra funcionalidades opresoras ideológicas, políticas, económicas y demás.
- ❑ Recurso narrativa histórica popular: donde se incluyan aportes locales, libres, críticos e imaginativos.
- ❑ Recurso tradición épica de la conciencia popular: abordando la historia desde los héroes y antihéroes de las situaciones de violación de derechos humanos.
- ❑ Recurso epopeya de la crueldad: recopilación y narración oral de relatos malvados, de enfrentamientos, luchas y violencias, hechos memoriosos aberrantes, de hazañas que causan terror y cumplen prevención de esos actos ya que terminan en castigo.
- ❑ Recurso relatos y resistencia: recobrar desde la narración oral las narraciones propias de las sociedades de oralidad primaria como forma de preservación y resistencia de esas comunidades ante los nuevos proyectos de aculturación impuesta y neocolonización económica y de explotación.
- ❑ Recurso reinterpretación de mitos: los argumentos de estos tipos de relatos pueden ser recreados, reinterpretados para ajustarlos a las nuevas circunstancias de la existencia social.

- ❑ Recurso historia oral: recopilación de la conciencia histórica popular que es lo que el pueblo sabe, quiere decir y recuerda y quiere recordar. Es darle un sentido popular a la historia.
- ❑ Recurso historia alternativa: utilización de medios alternativos de recuperación de la historia como lo son la crónica, el testimonio, las tradiciones orales, los cuentos en donde se vea visible las formas de presencia del pasado en el mundo actual. Percibir las realidades intuitas que con procesos históricos.
- ❑ Recurso historia alternativa micro: se trata de reconstruir la historia no a partir de generalidades ni etapas rígidas sino con un enfoque de región, pueblo, comunidades con una dimensión histórica cotidiana que se incrusta en la dinámica social general.

Por parte de los aportes de los narradores orales escénicos en Colombia y en particular los que cuentan en su trabajo con un enfoque político o comprometido cabe afirmar que las disposiciones y narraciones categorizadas de ellos representan un recurso a tomar en consideración.

- ❑ Recurso disposiciones generales: dentro de las primeras cabe tener presente disposiciones como instrumento que devuelve la voz a un país callado, facilitador del dialogo colectivo, potenciador de la imaginación del oprimido, sujetos que divierten e ilustran en una sociedad carente de otras opciones de acceso a cultura-ocio y sujetos sociales que reviven la memoria. Así mismo algunas disposiciones representan una voz contestaría desde los escenarios narrativos (con procesos de creación utilizados para vincular unos ideales de cambio social), intentan posicionar un discurso político contra el establecimiento, realizar una crítica a lo que sucede en los alrededores y plantear reflexiones acerca de ello.
- ❑ Recurso disposiciones particulares políticas: son particularmente presentes en el material observado las siguientes disposiciones que el narrador oral de cuentos con enfoque crítico y transformador debería tener presente para cumplir aquellos fines:

Generadores de un ambiente de paz y esperanza

Recuperación y fijación de la memoria colectiva

Alternativa frente a la manipulación y desinformación de los mass media

Visibilizador de la realidad

Propiciar procesos críticos

Provocar la movilización y acción del público mediante los cuentos orales

- Recurso narraciones generales: con respecto a las narraciones según la clasificación del material presentado pueden tomarse como referencia para la creación y narración de relatos orales con enfoque crítico las siguientes:

a. Naturaleza no político directa

cuentos de tradición oral regional  
 cuentos de tradición oral reactualizado al contexto actual  
 cuentos literarios de autor  
 cuentos de conflictos internos  
 cuentos de respuestas  
 cuentos urbanos  
 cuentos de adaptaciones mitológicas  
 cuentos de humor no político  
 humor con dolor catártico  
 humor de situación (desde los 3 elementos )

b. Naturaleza política directa

cuentos folklóricos que visibilizan  
 reinterpretación de obras clásicas  
 adaptaciones orales de la literatura contemporánea  
 adaptaciones de un género artístico al género oral  
 cuentos que responden a una pregunta fundamental del conflicto  
 cuentos a partir de recreación de referentes comunes  
 cuentos recreación de un hecho mítico  
 cuentos con presencia de lo cómico  
 cuentos dramáticos  
 cuentos de repeticiones  
 cuentos de rescate de memoria



### 3.2.7 La Narración Oral y el análisis del discurso desde el enfoque de la Teoría Crítica

Las posibilidades de los instrumentos del análisis del discurso aplicado al tema de la narración oral de cuentos radican en que estos son evidentemente discursos orales con objetivos y fines especiales. Por esta razón si los cuentos son discursos, si la narración oral puede convertirse en un medio de interpretación de la realidad, pues debe tener instrumentos de análisis para hacerlo, así que las corrientes de análisis estudiadas se convierten en uno de ellos, además que los elementos que estas brindan pueden también servir para el estudio de su origen, producción y creación.

En este marco conceptual es importante tener presente conceptos como marco social (todo lo susceptible de ser transmitido para el funcionamiento de las cosas), superficie social (identidad propia de cada institución), acciones, espacio y causas, así como el que quizás es el más relevante dentro de esta herramienta; el contexto entendido como la estructura que permean y condiciona todo, inclusive los cuentos orales.

- Recurso análisis crítico del discurso: se trata de analizar los cuentos desde los siguientes puntos de interpretación y análisis: cambios culturales presentes, relación intercultural de opresión o tolerancia, identificar a que procesos sociales más amplios obedecen, estadio lingüístico del mismo, identificar como se evidencian las practicas sociales en los cuentos, identificar categorías y atributos de personajes en el mundo real, identificar el significado y función de las cosas en el cuento, identificar cognición social, que es la visión del mundo.
- Recurso análisis ideología poder discurso: se trata de visibilizar la relación ideología, poder discurso presente en el cuento con elementos tales como la relación de los productos simbólicos, estudio de otros cuentos similares, análisis sociohistórico, características históricas y sociales del cuento, análisis formas narrativas, análisis sintáctico, análisis argumento, análisis de la materialización de las formas de abuso de poder, dominación o desigualdad presentes en el cuento.

Abordado el tema de la adaptación teórica a la narración oral de la oralidad con todas sus características, incluidas las criticas, de las investigaciones sobre temas morfológicos, materialistas históricos, psicoanalistas y las practicas teatrales con enfoque critico así como

otras corrientes artísticas, además de instrumentos de análisis del discurso, establecidos parámetros teóricos para tener en cuenta e identificados varios recursos que podrían servirle a esta, se tratará en el siguiente punto de las particularizaciones practicas de esos sustentos teóricos y recursos, a través de ejercicios puntuales.

### **3.3 La narración oral comunitaria y escénica desde una disposición transformadora y como práctica social para la reivindicación de los derechos humanos y la dignidad**

En este punto se afirma el objetivo general de la investigación el cual es la formulación de una propuesta de enfoque, de practica de la narración oral de cuentos vista desde la teoría critica y para contribuir a la transformación y emancipación social. Podrá verse el avance sobre la definición, justificación y alcance, así como su organización en etapas y ejercicios, algunos de ellos tomados de referencia de otras disciplinas artísticas, y en la inmensa mayoría de los casos creados desde la teoría y los recursos identificados en el capitulo anterior. Igualmente algunos apuntes sobre la estética de esa forma de narración y la relación de algunas experiencias practicas que han servido de insumos para la creación de los ejercicios.

#### **3.3.1 Definición y delimitación de la propuesta**

Teniendo en cuenta las características y en especial las potencialidades criticas, transformadoras y emancipadoras de la oralidad y su naturaleza eminentemente comunicativa, los contextos de graves violaciones a los derechos humanos, los aportes de investigaciones de índole morfológica, materialista, histórica, dialéctica y psicoanalistas, los aportes de corrientes teatrales como las de los autores Brecht, Boal y García, la antropofagia cultural y el análisis del discurso, así como las disposiciones y narraciones de los narradores orales colombianos. Teniendo en cuenta el análisis desde el enfoque de la teoría critica realizado al fenómeno de la narración oral y los postulados de la teoría crítica de los derechos humanos basada en la visibilización del contexto, ponerlo en crisis, la proposición de alternativas de transformación y la acción política; se formula una afirmación producto y productor de todo ello que tiene el alcance de propuesta teórico-practica: la Narración Oral Comunitaria y

Escénica Crítica – NOCEC, entendida como el ejercicio y promoción de estas expresiones artísticas desde una disposición transformadora y como práctica social para la reivindicación de los derechos humanos y la dignidad.

La nominación de esta propuesta se debe a que se trata de un ejercicio oral narrativo artístico desde y con los cuenteros comunitarios y de la tribu (incluyendo las comunidades a las cuales pertenecen y se deben) y por otra parte desde y con los narradores orales escénicos (desde el enfoque teórico técnico de Francisco Garzón Céspedes) modalidad contemporánea de los primeros en las sociedades de escritura y medios audiovisuales como propuesta artística con enfoque crítico en primera medida y segundo como promoción e incidencia de un método de trabajo y practica social en espacios relacionados con los derechos humanos, a saber: organizaciones de narradores, organizaciones, sociales, de victimas y similares

Es una propuesta que no propone un ejercicio diferente o novedoso de la narración oral escénica y comunitaria en términos teóricos técnicos básicos a lo que hasta el momento investigadores, teóricos y narradores han desarrollado y aplicado, sino más bien se trata de un nuevo enfoque de su ejercicio (un enfoque crítico desde la disposición y narraciones) y la propuesta de una práctica social desde la teoría crítica de los derechos humanos.

Herrera Flores afirma que ser realistas e inmanentes no supone aceptar pasivamente lo que hay, sino actuar críticamente sobre la realidad asumiendo, por lo menos, tres compromisos: “1) desenterrar continua y permanentemente lo que queda olvidado/ocultado; 2) establecer de un modo constante relaciones y vínculos que han sido negados; y 3) señalar recurrentemente cursos alternativitos de acción social y reflexión intelectual”<sup>462</sup> Pues en este sentido la narración oral comunitaria y escénica crítica es, respecto a lo narrativo oral comunitario, ese desenterrar y revalorar, respecto a lo narrativo oral escénico es reinterpretar contemporáneamente la oralidad, comunicación, disposiciones, narraciones y funciones transformadoras olvidadas, negadas u ocultadas. Toda ella es una propuesta de vinculación y reflexión sobre los vínculos de nuestra sociedad valiéndose del lenguaje (elemento verbal), la visibilización de la realidad y la evidencia de toda una cosmovisión materializada narrativamente y es ante todo un curso alternativo comunicativo de acción social, en este caso artístico, pero a la vez con la fuerza de la cotidianidad.

---

<sup>462</sup> HERRERA FLORES, Joaquín. La reinención de los derechos humanos. Sevilla, Atrapasueños, 2008, p. 99.

Francisco Centeno, narrador oral escénico de referencia dentro del marco teórico de este trabajo afirma en ese sentido de desenterrar lo olvidado lo siguiente:

Reinventar incluso puede ser “ir hacia atrás”, ir a buscar lo elemental, los orígenes, lo fundamental del oficio. Los cuentos te pueden divertir muchísimo, y a través de ellos puedes decir muchísimas cosas profundas. (...). Lo que nosotros tenemos que pensar es ¿Cómo vamos otra vez al principio de las cosas? ¿Cómo retomamos el oficio desde lo profundo, lo sustancioso? ¿Cómo dejamos de decir tantas tonterías como las hemos dicho en estos últimos 10 años?<sup>463</sup>

Centeno afirma que “contar en Colombia lleva consigo la tarea de darle nuevamente sentido y significado a las palabras desgastadas por el conflicto, que no son pocas”<sup>464</sup> entre las cuales menciona: libertad, paz, tolerancia, diferencia, derecho, niño, ciudadano, justicia, amor, solidaridad, ternura, respeto, equidad, diferencia, posibilidad, vida, sentir, disentir.

Para dar respuesta a eso interrogantes planteados por el narrador colombiano, la Narración Oral Comunitaria y Escénica Crítica se propone como una alternativa, dentro de las muchas otras artísticas y no, para desde la oralidad contribuir a lo profundo y sustancioso de la oralidad y del ejercicio del narrador oral tantas veces referenciado en este trabajo y darle un significado transformador mediante el relacionamiento de esas palabras con las realidades de violación de derechos allá donde las hubiese.

En términos del ¿qué?, ¿por qué? y ¿para que? de la Narración Oral Comunitaria y Escénica Crítica, sea necesario delimitar que esta se propone ayudar a la recuperación de la memoria e identidad colectiva, visibilizando la realidad – contexto, organizándola, reinventándola alternativamente, dándole significado emancipador, organizando y proponiendo alternativas de acción, todo ello con respecto a los bienes culturales necesarios para vivir con dignidad. Ello porque existen contextos donde se establecen procesos de división social que no permiten el acceso de estos bienes para la dignidad y porque esta en la esencia del narrador oral la correspondencia con su contexto en términos transformadores. Es también la convocatoria del narrador oral contemporáneo el contribuir a una sociedad más justa. Y finalmente el ¿para

---

<sup>463</sup> CENTENO, Francisco Apud DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia. Anexo VIII, Entrevista con Pacho Centeno, p. 147. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD

<sup>464</sup> *Ibidem*.

que? tiene que ver, primero, con la contribución desde los artistas orales narrativos para que en comunicación con su público interlocutor faciliten procesos que conduzcan a alcanzar la dignidad, y segundo, para que las comunidades y víctimas se empoderen de la práctica narrativa oral escénica y puedan contribuir desde allí a la creación de condiciones materiales para satisfacer una vida digna.

Así pues la Narración Oral Comunitaria y Escénica Crítica es una propuesta teórico-práctica para el empoderamiento con el ejercicio de la narración oral de cuentos por parte de las comunidades y artistas orales escénicos para su aprovechamiento en pro de la materialización de los derechos humanos. También es un conjunto de ejercicios y dinámicas para – desde la narración oral de cuentos – contribuir a la formación, educación, sensibilización de comunidades en donde se encuentran inmersos grupos en situación de violación de derechos humanos. Es una práctica social-artística que puede contribuir a los procesos llevados a cabo en distintos ámbitos para la transformación social. Es una alternativa artística para la lucha sociopolítica dándole un significado liberador y transformador a la narración oral de cuentos

También puede entenderse como el ejercicio y promoción de la narración oral artística desde una disposición transformadora para la reivindicación de los derechos humanos y la dignidad. Es un método de trabajo con las comunidades (componente comunitario) para el desarrollo de los objetivos en sus planes de trabajo, en sus procesos de lucha y con los artistas orales escénicos (narradores orales, cuenta cuentos, etc. – componente escénico) para la introducción de un enfoque crítico en sus montajes orales escénicos. Y finalmente es un nuevo enfoque de la narración oral artística como instrumento de trabajo con comunidades (práctica social-artística) y como ejercicio artístico crítico desde la disposición y narraciones de los artistas orales escénicos

Su objetivo principal, faro y guía, es contribuir artística y socialmente a los procesos de lucha por las condiciones necesarias para la plena materialización de los derechos humanos todos y la vida con dignidad. Se dirige a colectivos de personas en situación o riesgo de violación de derechos humanos, colectivos de personas hacia los cuales se dirijan actividades de educación, sensibilización y similares en temas de derechos humanos, educadores y trabajadores sociales, animadores, miembros de organizaciones y líderes comunitarios que trabajan en contacto con comunidades en situación o riesgo de violación de derechos humanos, y por supuesto a

narradores/as orales de cuentos, cuentacuentos y demás artistas escénicos que involucren el componente oral en sus espectáculos.

### 3.3.2 Estructuración de la propuesta

Desde la plataforma teórica de la teoría crítica de los derechos humanos muchos son los llamados a tener en cuenta para el desarrollo de acciones y practicas sociales para esa construcción de las condiciones materiales de dignidad humana. Lo que se propone a continuación es un desarrollo práctico de acciones desde la narración oral de cuentos para contribuir a ello. Se han utilizado los fundamentos teóricos reseñados en el capítulo 1 y 2 y los aportes y organización de los recursos para esta expuestos en el capítulo 3. A grandes rasgos y como método organizativo se adoptó la propuesta de etapas establecida en el teatro del oprimido con su adaptación a la narración oral así:

#### Primera Etapa: Reconocerse

Objetivo: propiciar que las personas reconozcan y adquieran conciencia de que la oralidad es algo con lo que todos y todas contamos, que esta presente y vigente, y que todos y todas narramos oralmente en nuestras vida para sobrevivir, resistir, expresar, comunicar y transformar.

En esta etapa las personas realizan ejercicios para conocer su cuerpo en una faceta expresiva y sus limitaciones, y además se reconoce como poseedor de los elementos y el lenguaje para narrar oralmente cuentos

A partir los tres elementos básicos de la oralidad podemos llevar a cabo algunos ejercicios que nos permitan acercarnos al cumplimiento de este objetivo:

- ☐ Ejercicios de palabra:
- ☐ Ejercicios de voz
- ☐ Ejercicios de Gesto

#### Segunda Etapa: expresar y comunicar

Objetivo: realizar ejercicios para tornar el cuerpo expresivo y comunicador y aprovechar mejor la palabra, voz y gesto para narrar oralmente cuentos

- ❑ Ejercicios de palabra
- ❑ Ejercicios de voz

Ciclo del ritmo

Ciclo de las Emociones a través de la voz

- ❑ Ejercicios de Gesto

Ciclo cuerpo expresivo comunicador

Ciclo mirada y cara

Ciclo varios

Ciclo espacio

Ciclo improvisación

Ciclo visualizar lo contado

Ciclo mimo

Tercera Etapa: Intervención comunitaria

Objetivo: Donde se practica la narración oral como medio de intervención social. En este punto se realizan ejercicios para utilizar los relatos, cuentos y la narración oral como instrumento de conocimiento, reflexión y sensibilización de la realidad social desde enfoque de derechos humanos. Implica dos grados transversales a saber:

Primer grado: intervención mediante un narrador oral y trabajo con los cuentos orales

Segundo grado: donde las personas realizan cuentos por si solas para el trabajo.

Los ejercicios de esta etapa se encuentran divididos en donde grandes bloques denominados reflexión-sensibilización e intervención temática particular.

- ❑ Ejercicios de reflexión-sensibilización.
- ❑ Ejercicios para la memoria colectiva.

- ❑ Ejercicios memoria colectiva tradición épica de la conciencia popular.
- ❑ Ciclo ejercicios para el recurso rítmico acústico
- ❑ Ciclo ejercicios para la narración
- ❑ Ciclo ejercicios interculturalidad
- ❑ Ciclo ejercicios género.
- ❑ Ciclo ejercicios para infancia con cuento maravilloso...
- ❑ Ejercicios burla de los desheredados.
- ❑ Ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido
- ❑ Ciclo ejercicios varios

#### Cuarta Etapa

Objetivo: brindar herramientas estéticas desde diferentes corrientes artísticas para la creación y puesta en escena de cuentos orales. Se trata de la se practica la narración oral como lenguaje especialmente dirigido a artistas orales escénicos o de otras disciplinas artísticas.

- ❑ Disposiciones de los narradores
- ❑ Ciclo recursos escénicos generales
- ❑ Ciclo Influencia teatral
  - Narración oral épica
  - Narración oral método creación colectiva
  - Narración oral método creación colectiva
- ❑ Narración oral Antropófaga
- ❑ Estructuras narrativas
  - Estructuras africanas
  - Estructuras comprometidas colombianas
    - Estructura cuentos folklóricos que visibilizan.
    - Estructura reinterpretaciones de obras clásicas.
    - Estructura adaptaciones orales de la literatura contemporánea.
    - Estructura adaptaciones de un género artístico al cuento oral
- ❑ Otras estructuras.

#### Quinta Etapa: análisis de los cuentos



Objetivo: compartir elementos o técnicas de análisis para el cuento

- ❑ Análisis Morfológico
- ❑ Análisis del cuento como discurso
- ❑ Análisis ideológico y de poder discursivo en el cuento

### 3.3.3 Aplicación practica de la propuesta de Narración Comunitaria y Escénica Critica - NOCEC a la intervención social

En el presente ítem se reseña parte del trabajo del autor de la investigación en tres dimensiones a saber; con comunidades en situación de exclusión, con grupos de agentes de intervención de diverso tipo y con personas y comunidades en general. Los objetivos de las acciones de aplicación se expondrán al referirse a cada uno de ellos, todos conducentes a contribuir a la transformación social. Cabe aclarar que muchas de las acciones y actividades llevadas a cabo con ellos han servido de sustento a nivel experimentativo y probatorio para llegar a las conclusiones y ejercicios de la propuesta definitiva consignada en este cuarto capítulo. El trabajo con cada grupo será presentado con base en las características del grupo, objetivo pretendido, actividades y ejercicios realizados, resultados y una breve reflexión sobre el proceso particular.

#### 3.3.3.1 Intervenciones sociales puntuales con la NOCEC para la generación de conciencia critica con colectivos en riesgo de exclusión social o agentes de intervención

Las acciones que a continuación se expondrán se tratan de experiencias puntuales en donde no se realizó el proceso de etapas de la NOCEC, sino más bien ejercicios particulares realizados con colectivos. Las circunstancias que motivaron ello son de distinta índole, entre las que se puede mencionar, la poca disposición de tiempo, que el componente narrativo se encontraba inmenso dentro de otras actividades o la complementariedad del recurso de la narración oral.

- ❑ Actividad Dinamizadora de Narración Oral

Fecha: agosto 2012

Características del grupo: grupo de personas que acudían al lugar Lechuga Colorada para pasar una semana de convivencia alternativa.

Objetivo: dinamizar una sesión de narración oral de cuentos para la reafirmación de la identidad personal

Actividades: narración oral de historias varias, entre ellas la historia del origen del nombre del narrador para motivar posteriormente a que los asistentes contaran su propia historia del origen de su nombre. Para ello se utilizó el ejercicio 7/retrato memoria identitaria personal/ejercicios para la memoria colectiva/tercera etapa NOCEC (ver anexo A).

Resultados: el relato propio motivó a todos los participantes a relatar el origen de su nombre en un verdadero ejercicio de reafirmación de la identidad personal, grupal, cultural y territorial, porque las historias revelaban el entramado del tejido social al cual pertenecían cada uno, su identificación y significado con él.

□ Que nuestras voces se oigan. Encuentro Memoria Histórica/Carmona

Fecha: julio 2012

Características del grupo: personas de diversa procedencia y oficio inscritos en el curso sobre memoria histórica impartido por la UPO.

Objetivos: evidenciar estrategias de resistencia ante el olvido y recuperación de la memoria histórica.

Actividades: se realizó una sesión que conjugaba la socialización y exposición de estrategias de resistencia ante el olvido y recuperación de memoria histórica, con la narración oral de historias en este sentido. Para ello se utilizaron las siguientes técnicas y estructuras: ejercicio 2/Leyenda epopeya de la crueldad/ejercicios memoria colectiva tradición épica de la conciencia popular/tercera parte NOCEC, estructura narraciones – cuentos de rescate de memoria colectiva/cuarta parte NOCEC y estructura narraciones - cuentos a partir de la recreación de referentes comunes/cuarta parte NOCEC ambos disponibles en el anexo A.

Resultados: se visibilizaron las distintas estrategias empoderando con ellas a líderes y miembros de organizaciones que trabajan en temas relacionados con la memoria histórica para sus procesos organizativos de militancia y rescate.

□ Taller de cuentos cárcel mujeres Alcalá de Guadaira

Fecha: abril de 2012

Características del grupo: mujeres recluidas en la cárcel de mujeres de Alcalá de Guadaira.

Objetivos: potenciar habilidades sociales dentro y fuera del contexto de reclusión brindando herramientas de expresión y comunicación interpersonal.

Actividades: se realizaron ejercicios conducentes al reconocimiento de la oralidad y la narración oral como un recurso presente en todas las participantes y con diversas funcionalidades. Se realizaron puntualmente los ejercicios de palabra, voz y gesto de la primera etapa NOCEC (Ver anexo A)

Resultados: las mujeres asistentes reconocieron que el lenguaje y recursos utilizados para narrar oralmente cuentos es un recurso con el que ellas cuentan y que pueden utilizar en sus procesos de relacionamiento a nivel interno entre las reclusas, entre las autoridades e inclusive en los procesos jurídicos y audiencias de sus causas particulares.

□ Talleres de medio ambiente e interculturalidad

Fecha: 2011 - 2012

Características del grupo: estudiantes de 4 y 5 curso de primaria del colegio Sor Ángela de la Cruz Sevilla

Objetivos: Sensibilizar a los estudiantes participantes en temas como medio ambiente e interculturalidad.

Actividades: para ello se utilizó el recurso de creación de un cuento que implicara los temas propuestos para su posterior lectura ante los demás compañeros de la clase. La técnica

utilizada fue el ejercicio 2 - Creación de cuentos maravillosos (ver anexo A, tercera parte NOCEC/ Ejercicios para infancia con cuento maravilloso)

Resultados: se crearon cuentos con referentes comunes de los niños/as participantes, tales como los países que conocían, los amigos de distintas procedencias que hacían presencia en el colegio o elementos varios de culturas diferentes (comidas, vestido, lugares, deportes) lo cual permitió el acercamiento y dialogo intercultural. Tanto en el caso de medio ambiente como de interculturalidad los conflictos que incluían los cuentos motivaron a los chicos/as a generar soluciones para los mismos en donde tomaran parte activa.

#### □ Jornadas de Interculturalidad en Colegios

Fecha: mayo de 2011

Características del grupo: estudiantes mujeres de un instituto de Sevilla donde trabaja la asociación Mujeres Entre Mundos.

Objetivo: sensibilizar y reflexionar sobre asuntos de género e interculturalidad.

Actividades: se narraron oralmente cuentos en donde el papel de la mujer tiene connotaciones transformadoras, como heroínas, hadas, madres fundadoras de estirpes, o seductoras entre otras, con un posterior foro al respecto. Además se llevaron a cabo ejercicios que contribuyan a desarrollar capacidades expresivas y comunicadoras. Con un grupo mixto (hombres y mujeres se abordó el tema de los prejuicios interculturales a través de cuentos en donde los asistentes debían proponer un final representado con imágenes. Para ello se utilizaron las siguientes técnicas: ejercicio 5/cuento como vehiculo de visibilización/ ejercicios de reflexión-sensibilización/tercera parte NOCEC/anexo A) y cuento imagen (tercera etapa NOCEC, ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido/ejercicio 1/ ver anexo A).

Resultados: en el posterior foro se dio un reconocimiento del papel transformador que pueden llegar a tener las mujeres en diferentes ámbitos, sociales, comunitarios y culturales, así como de la necesidad de potenciar este mismo. En el trabajo mixto las soluciones a los mismos brindaban posibilidades de solución alternativas que contribuyan a la tolerancia y respeto de otras culturas.

□ Jornada de trabajo con estudiantes universitarios

Fecha: mayo de 2011

Características del grupo: estudiantes universitarios de Filología Hispánica/Universidad Sevilla y clase segundo año estudiantes Trabajo Social Universidad Pablo de Olavide.

Objetivo: facilitar herramientas de expresión y comunicación oral además de proponer alternativas de solución para conflictos particulares del contexto.

Actividades: se realizaron ejercicios de palabra, voz y gestos, de reconocimiento de las potencialidades de la oralidad, de los establecidos en primera parte NOCEC (ver anexo A) y ejercicios de expresión, comunicación y técnica de la narración oral de cuentos de la segunda parte NOCEC (ver anexo A). Sumado a ello se pidió a los participantes que trabajando en grupo determinaran un conflicto social de su interés cuya solución se materializara en un cuento utilizando la técnica de cuento imagen (ver anexo A/tercera etapa NOCEC, ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido/ejercicio 1)

Resultados: los estudiantes manifestaron su alegría por conocer aquellos recursos técnicos de la narración oral de cuentos para su instrumentalización en su futuro como maestros de escuela (los referidos a Filología Hispánica) y tanto ellos como los referidos a trabajo social identificaron en la técnica de cuento imagen un instrumento loable para utilizar en el desempeño de sus labores de intervención social, lo cual habla de la formación y empoderamiento que ha representado para ellos.

□ Jornadas Día contra la Inmigración

Fecha: diciembre de 2010

Características del grupo: comunidad de Sevilla en general.

Objetivo: realizar una acción de intervención invisible para promover el debate, reflexión y sensibilización sobre la inmigración en la ciudad de Sevilla.

Actividades: se realizó el ejercicio de cuento invisible (ejercicio 4/ Ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido/tercera parte NOCEC/anexo A) en un bar de Sevilla en donde un narrador oral invisible relataba su historia y solicitaba la ayuda a los presentes para promover el debate sobre ello.

Resultados: la acción se realizó en un bar céntrico de la ciudad de Sevilla en donde las personas permanecieron indiferentes y el encargado expulso al narrador, y posteriormente en una calle céntrica se volvió a realizar la intervención contando en esta ocasión con mayor receptividad de parte de las personas que escucharon el relato.

#### □ Proyecto Interculturalidad Gitana

Fecha: Noviembre y diciembre de 2010

Características del grupo: estudiantes en su mayoría gitanos pero con presencia de no gitanos, pertenecientes a colegios e institutos del polígono sur en Sevilla

Objetivos: propiciar espacios de encuentro y sensibilización acerca de la tolerancia y convivencia pacífica y armónica en diferentes espacios sociales entre comunidades gitanas y no gitanas.

Actividades: se creo y adapto un texto narrativo cuyo tema es el nacimiento del flamenco como cruce y convivencia de culturas (gitana, judía, musulmana, africana y cristiana). Las actividades se desarrollaron con la narración del cuento que implicaba la participación en distintos niveles y momentos de los asistentes y al final la misma se realizaba un foro acerca del contenido. Para ello se aplicó las siguientes técnicas: estructura cuentos folklóricos que visibilizan. (Ver anexo A/cuarta parte NOCEC /Estructuras comprometidas colombianas) y el cuento como vehículo de reflexión (ver anexo A/tercer parte NOCEC/ Ejercicios de reflexión-sensibilización).

Resultados: se construyó un espacio de encuentro (el de la participación en el cuento) en donde se reconocía al flamenco como un instrumento de dialogo intercultural, lo que brindó la posibilidad a los asistentes de conocer los aportes a este de diferentes culturas, lo que mueve al final a reconocer las bondades de los procesos de dialogo e intercambio intercultural.

□ Jornadas formativas Centro de profesores Ciudad Real

Fecha: noviembre 2010.

Características del grupo: profesores de primaria de colegios de Ciudad Real en Castilla La Mancha.

Objetivo: Compartir las posibilidades de la narración oral de cuentos para temas como derechos humanos e interculturalidad en las aulas de clases.

Actividades desarrolladas: charla expositiva de algunos avances en la construcción de la NOCEC y sus posibilidades. Realización de ejercicios de palabra, voz y gesto (Ver anexo A/primera parte/ejercicios palabra/ejercicios voz/ejercicios de gesto).

Resultados: se despertó el interés y aceptación del recurso de la narración oral para el trabajo de estos temas en el aula de clase con los alumnos.

□ Jornadas de Interculturalidad y contra la discriminación

Fecha: junio 2010

Características del grupo: estudiantes de colegios de primaria de Sevilla

Objetivos: sensibilizar sobre la inmigración presente en las aulas de clase y necesidad de integración de los mismos y su no discriminación.

Actividades: se realizaron sesiones de narración oral donde se incluían cuentos relacionados con el objetivo, además de ejercicios como los siguientes: cuento folklore como dialogo intercultural (ver anexo A/tercera parte NOCEC), el cuento como vehiculo de reflexión (ver anexo A/tercer parte NOCEC/ Ejercicios de reflexión-sensibilización) y el cuento como vehiculo de interculturalidad (ver anexo A/tercera parte NOCEC/Ciclo ejercicios interculturalidad)

Resultados: se realizaron foros por clases de los cuentos narrados en donde se debatía acerca de los conflictos interculturales presentes en los cuentos y producto de las reflexiones se crearon murales expuestos en las jornadas de interculturalidad de cada uno de los centros educativos.

❑ Conmemoración día internacional del refugiado

Fecha: julio /2009 y julio/2010

Características del grupo: comunidad de Sevilla en general

Objetivo: sensibilizar sobre la situación de violación de derechos humanos de las personas en condición de refugio en Sevilla.

Actividades desarrolladas: narración oral de cuentos cuyos personajes y conflictos son los de las personas en situación de refugio en Sevilla (ver anexo A/tercera parte ejercicios de reflexión-sensibilización/ejercicio 5.Cuento como vehiculo de visibilización)

Resultados: visibilización y sensibilización de la situación de las personas refugiadas en Sevilla entre quienes asistieron al acto publico.

❑ Encuentro andaluz educar para la ciudadanía global

Fecha: julio de 2010

Características del grupo: profesores/as de distintas procedencias de Andalucía de colegios e institutos.

Objetivo: acompañar desde la narración oral la socialización de contenidos sobre educación para la ciudadanía global.

Actividades y ejercicios: se seleccionaron tantos cuentos como contenidos y conferencias estaban previstas y se narraron frente al auditorio realizando un foro posterior para introducir los temas. Para ello se utilizaron los ejercicios del cuento como vehiculo de reflexión y el cuento como vehiculo de relacionamiento de derechos (Ver anexo A/tercera etapa NOCEC/ Ejercicios de reflexión-sensibilización/ejercicios 2 y 3). Además como conclusiones y puesta en practica de las sesiones se realizó trabajo en grupo con los profesores/as utilizando el ejercicio de cuento imagen (ver anexo A/tercera etapa NOCEC, ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido/ejercicio 1).



Resultados: Los cuentos contribuyeron a crear un ambiente distendido y divertido de trabajo en las sesiones a la vez que aterrizaron y puntualizaban los contenidos introduciéndolos con la situación real que el tema del cuento implicaba. La realización del cuento imagen contribuyó a personificar en los participantes los conflictos que los temas tratados cobran vigencia en las aulas de clase y como desde su quehacer como docentes contribuyen a su solución.

❑ Proyecto sensibilización en colegios vínculos solidarios educativos

Fecha: mayo 2010

Características del grupo: estudiantes del ciclo de primaria pertenecientes a colegios de Almería, Málaga, Jaén y Sevilla

Objetivo: sensibilización en temas de género, derechos de la niñez, medio ambiente e interculturalidad

Actividades y ejercicios realizados: para conseguir el objetivo propuesto se utilizaron las siguientes acciones: narración de cuentos relacionados con los objetivos y cuento imagen (ver anexo A/tercera etapa NOCEC/Ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido/Ejercicio 1)

Resultados: se realizó la narración de los cuentos y posteriormente un foro sobre los contenidos dirigido por el narrador. A continuación, con el cuento imagen, los niños/as reunidos en grupos presentaron ante sus compañeros de clase las diferentes propuestas de desenlace del cuento y solución a las problemáticas relacionadas con los temas objeto de sensibilización.

❑ Conmemoración Bicentenario independencia América latina y África

Fecha: mayo 2010

Características del grupo: asociaciones de población inmigrante de América latina y África residentes en Sevilla sensibilizando sobre la necesidad de la autodeterminación de los pueblos

Objetivos: conmemorar la fecha de la independencia de los distintos países para propiciar espacios de reflexión acerca de los nuevos colonialismos.

Actividades: se celebraron encuentros con asociaciones de población inmigrante y líderes de distintas procedencias para el diálogo respecto al tema propuesto, además de la preparación de un evento conmemorativo. Para ello en cada una de las sesiones se narraron cuentos en donde se visibilizó los procesos de resistencia de los pueblos ante la independencia y se relataron por parte de los asistentes historias relacionadas con el tema. Particularmente se realizó el ejercicio "el cuento como vehículo de reflexión" (ver anexo A/tercer parte NOCEC/ Ejercicios de reflexión-sensibilización)

Resultados: las narraciones de los cuentos despertaron el interés entre los participantes de las sesiones por otros relatos que recordaban sobre esos procesos, además que propiciaban el diálogo y debate sobre el sentido que tiene hoy la lucha anticolonialista en el mundo y especialmente desde el espacio que ocupa hoy en día la población inmigrante.

□ Conmemoración día internacional del agua

Fecha: marzo 2010

Características del grupo: comunidad de Sevilla en general

Objetivo: sensibilizar acerca del derecho al agua y su importancia comunitaria

Actividades desarrolladas: narración oral de cuentos en donde se encontraba el elemento agua involucrado en conflictos, usos y necesidad de preservación, utilizando ejercicios de reflexión-sensibilización, como el ejercicio 2/ El cuento como vehículo de reflexión, el ejercicio 3/ El cuento como vehículo de relacionamiento con los derechos, el ejercicio 5/Cuento como vehículo de visibilización y el ejercicio 6/Interpretación de cuentos tradicionales (ver anexo A, tercera parte NOCEC).

Resultado: sensibilización de la comunidad asistente sobre la importancia del agua en diferentes procesos sociales, políticos y culturales y la posibilidad de su defensa desde los cuentos, las tradiciones orales y los relatos cotidianos.

□ Taller de cuentos cárcel de hombres Sevilla

Fecha: enero 2010

Características del grupo: hombres reclusos en la cárcel de Sevilla uno.

Objetivos: realizar un taller de cuentos con miras a la presentación de un espectáculo sobre historias de vida, potenciando habilidades sociales dentro y fuera del contexto de reclusión brindando herramientas de expresión y comunicación interpersonal.

Actividades: Se realizaron sesiones de narración oral para crear un espacio de identificación y reconocimiento entre el narrador oral y los internos inscritos en el taller. A continuación se propuso a los interesados la inscripción en el mismo. Con los que acudieron a las citas se realizaron ejercicios de técnica de narración oral, en particular los referentes a la segunda etapa NOCEC sobre ejercicios de palabra, voz y gesto (ver anexo A) y con pretensiones de crear el espectáculo se realizaron actividades de cuento imagen (ver anexo A/tercera etapa NOCEC, Ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido/Ejercicio 1).

Resultados: se logró consolidar un grupo de 30 personas que trabajaron los contenidos del taller con frecuencia, desarrollando su capacidad expresiva y comunicativa, además de formarse en el oficio de la narración oral como una contribución a su proyecto de rehabilitación y formación al interior del penal.

□ Jornada de Interculturalidad

Fecha: enero de 2010

Características del grupo: un grupo de estudiantes de secundaria y comunidad en general.

Objetivo: sensibilizar acerca del respeto e integración de las diferentes culturas que hacen presencia en Sevilla.

Actividades: se realizó una jornada de trabajo con el grupo, en la que se narraron cuentos tradicionales de Colombia en donde se implicaban distintos elementos culturales para un

posterior foro, para identificar las diferencias y similitudes entre estos y los propios españoles. Posteriormente se realizó en el mismo ámbito una sesión de narración de cuentos para comunidad en general en una plaza del barrio La Macarena, con abundante presencia de población inmigrante. Se utilizó la técnica del ejercicio 2/el cuento como vehiculo de interculturalidad/ ciclo ejercicios interculturalidad/tercera parte NOCEC/anexo A)

Resultados: se provocó un fructífero y muy enriquecedor dialogo acerca de las diferencias y similitudes culturales que contribuyó a una unánime conclusión hacia el respeto y tolerancia por las manifestaciones culturales diferentes a las propias. En la sesión abierta de cuentos narrados se estimuló una identificación de muchos de los asistentes con las historias oriundas de sus países de origen, lo cual contribuye a su reconocimiento público y el otorgamiento de un valor simbólico en su comunidad.

### 3.3.3.2 Procesos con aplicación integral de la propuesta de Narración Oral Comunitaria y Escénica Critica-NOCEC a colectivos en riesgo de exclusión social y agentes de intervención social.

Las siguientes experiencias tienen que ver con acciones de intervención consideradas como procesos desde la propuesta de etapas de la NOCEC. Se agrupan en este punto porque en el trabajo con los grupos que se reseñaran se pretendía llevar cabo el proceso de las 4 etapas establecidas con sus ejercicios.

#### ❑ Proyecto Un castillo de Cuentos

Fecha: Desde marzo de 2012 y en curso.

Características del grupo: niños y niñas desde 4 y hasta 12 años, pertenecientes en su mayoría a la comunidad gitana, aunque con presencia de no-gitanos, del barrio El castillo de Alcalá de Guadaira provincia de Sevilla. En ocasiones con el acompañamiento de sus madres y padres.

Justificación de la intervención: en este caso el ayuntamiento municipal ha identificado un grave estado de conflictividad social entre los vecinos del barrio y entre la comunidad general del barrio y la sociedad de Alcala de Guadaira. Sumado a ello las condiciones socioeconómicas del barrio, así como la presencia de comunidad gitana los ubican como un colectivo en riesgo de exclusión social. Igualmente la iniciativa parte del reconocimiento del

arte como medio de intervención social, sumado a la aceptación y oportunidad que representa la narración oral en esta comunidad por sus características sociales y culturales basadas en procesos orales de diverso tipo.

Tiempo de la intervención: 1 año.

Objetivo: Realizar un proceso de intervención social para generar espacios alternativos artísticos de ocio y reducir la conflictividad social presente en el barrio contando con los sujetos implicados.

Actividades: para el cumplimiento del objetivo se estructuró la intervención en varias fases a saber:

Primera fase: El objetivo era general interés por la narración oral de cuentos entre los niños/as del barrio, a la vez que se posicionaban contenidos de igualdad, género, tolerancia y respecto por la diferencia. De esta manera se realizaron sesiones de cuentos durante tres meses, una vez por semana, contando cuentos en donde a través de sus personajes y conflictos se evidenciaran los temas referidos. Se trataba de garantizar el acceso de los niños en situación de riesgo e inclusión social a la oferta de ocio cultural artístico, mediante esta expresión.

Segunda Fase: una vez avanzada la primera fase se comenzaron a posicionar actividades de expresión y comunicación narrativa oral por parte de los niños/as. Así es como antes y después de las sesiones de cuentacuentos mediante ejercicios que pertenecen a la segunda parte de la NOCEC y particularmente los que tienen que ver con la creación de cuentos, se comenzó a posicionar la participación de los asistentes en juegos de creación de cuentos e historias dentro de las que se pueden mencionar: a) creación de cuentos a partir de figuras existentes en dados de espuma gigante, c) motivación para que ellos contaran películas que habían visto, c) narración de o anécdotas o historias de miedo, espantos o similares; que ellos conocieran.

Tercera fase: posicionada la expresión y comunicación oral a niveles simples se comenzaron a realizar ejercicios más complejos que tenían que ver con temas comunitarios del barrio y valores sociales de convivencia armónica. Los ejercicios de esta fase corresponden con algunos de la tercera etapa de la NOCEC.

Cuarta fase: esta fase transversal durante todo el proceso se materializa en facilitar el proceso de recuperación de material para la posterior construcción de un documento (video) sobre la memoria colectiva del barrio El Castillo mediante el recurso de la oralidad. En lo que tiene que ver con los niños se promovió la creación colectiva de un cuento alrededor de un referente común del barrio; el dragón, que según la leyenda habitó en las cuevas ubicadas en la falda del castillo árabe donde ahora son las viviendas. Mediante ejercicios de creación de la segunda parte de la NOCEC los niños/as construyeron una historia con elementos significativos de la infancia en el barrio, como: a) los nombres de los padres, b) las comidas, c) la calle donde vive, d) el nombre del propio dragón; entre otros. También se promovió un proceso de identidad con el dragón pues desde entonces los niños se constituyeron como guardianes del mismo y para ello desarrollaron otras actividades paralelas que no vienen al caso de la narración oral.

Por otra parte en lo que tiene que ver con los adultos se propició encuentros personales y colectivos para recopilar y recuperar elementos orales del barrio alrededor de aspectos como a) el flamenco, b) las peleas de gallo, c) los espacios de socialización como los kioscos, d) los nombres de las calles, e) las cuevas existentes, f) la historia de poblamiento del barrio, g) los juegos tradicionales y otros. Para ello se utilizaron ejercicios como la retención por repetición, la identificación del significado, la evocación asociada, territorialización, memoria e identidad, historia de vida, componente heroico, historia alternativa micro, recuperación de eventos de interacción, todos ellos del ciclo sobre memoria colectiva de la tercera parte NOCEC. Cabe aclarar que estas acciones se encuentran en proceso.

Resultados: como la intervención a la cual se refiere se encuentra en proceso no es posible afirmar conclusiones finales acerca del mismo, pero mas sin embargo los avances permiten concluir preliminarmente que se ha visto materializada la garantía de acceso a una opción de ocio alternativo y formativo (en este caso las sesiones de narración oral ) por parte de los niños/as beneficiarios de la iniciativa que acuden a las funciones de cuentos con todo lo que implica su participación en esas sesiones como se pudo ver en el marco teórico de este trabajo. Es decir, los alcances formativos y sensibilizadores que pueden llegar a atender los niños con los temas de los cuentos en general y en particular con los cuentos maravillosos que por supuesto han hecho presencia en los repertorios narrados. Por otra parte y respecto a la segunda fase, se nota que se han desarrollado habilidades expresivas y comunicadoras en los niños/as a través de los ejercicios realizados lo cual los empodera con una serie de recursos que pueden ser utilizados para diversos fines a nivel cotidiano, profesional y con posibilidades artísticas. Los

particulares ejercicios creativos han contribuido a estimular la imaginación y creatividad de los infantes asistentes, que como se vio teóricamente representa una potencialidad enorme en procesos mentales para su vida cotidiana. Igualmente las actividades conducentes a tratar mediante los cuentos la solución de los problemas de conflictividad en el barrio, han provocado iniciativas a nivel ficticio (en los cuentos) y reflexiones por parte de los chicos que pueden llegar a hacer parte de sus procesos mentales a la hora de hacerlas prácticas en sus relaciones con los demás vecinos, en procesos psicológicos internos que dependen de cada uno en particular. Y finalmente referido a la fase cuarta del proceso, se ha despertado el interés entre los miembros de la comunidad del barrio El Castillo por asuntos que tienen que ver con la identidad comunitaria, pero en procesos inconscientes con la identidad personal y familiar, lo cual permite la reafirmación de valores como comunidad, un reconocimiento de grupo con características identitarias unidas, una memoria común y una bandera de unión para el desarrollo de actividades futuras. Este proceso de reconstrucción histórica e identitaria representa múltiples y variados beneficios para la construcción y cuidado del tejido social comunitario en los términos que se habló en el marco teórico y cuyos resultados finales podrán observarse en el futuro concluidas las actividades.

- Clases Master Teatro Social e intervención socioeducativa Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Fecha: Mayo 2012

Características del grupo: estudiantes universitarios matriculados en el master y con perfiles de actores y actrices, narradores orales, trabajadores sociales, psicólogos y bailarines.

Justificación de la intervención: en este caso la dirección del master que reconoce la importancia de la narración oral de cuentos como herramienta socioeducativa y de intervención social idónea para el trabajo comunitario y necesaria en el proceso de formación de futuros agentes de intervención.

Tiempo del proceso: 8 sesiones de 4 horas cada una.

Objetivos: compartir y realizar la propuesta la NOCEC para formar agentes de intervención social utilizando la narración oral

Actividades: para el cumplimiento del objetivo se estructuró el proceso en 6 sesiones más una intervención artística en la calle. En las sesiones previstas se abordaron los contenidos teóricos, y las etapas de la NOCEC así: primera etapa íntegramente, segunda etapa segunda; ejercicios de voz generales, ejercicios de gesto, ciclo mirada y cara, ciclos varios, ciclo improvisación y algunos ejercicios de los ciclos visualizar lo contado, ciclo ritmo y ciclo mimo. De la tercera parte se desarrollaron los ejercicios de reflexión y sensibilización, algunos ejercicios del ciclo ejercicios interculturalidad, ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido y algunos del ciclo ejercicios varios. De la cuarta parte se realizaron los ejercicios de las estructuras narrativas colombianas. Todos ellos se pueden ver en el anexo A.

Resultados: producto de los ejercicios se crearon los siguientes cuentos:

Con respecto a ejercicios de la segunda etapa

- Un cuento sobre la leyenda de LLuc en Cataluña, con el ejercicio de creación de cuentos.
- Un cuento sobre la aceituna y su relación con la identidad de Arahall en la provincia de Sevilla, con el ejercicio de creación de cuentos.

Con respecto a ejercicios de la tercera etapa

- Un cuento sobre la falta de información en la SAE basado en el ejercicio cuento con Superhéroe.
- Un cuento sobre la discriminación de una secretaria del sector público a un usuario basado en el ejercicio cuento con Superhéroe.
- Un cuento sobre la discriminación a las mujeres con la referencia de la noticia “la primera rapada” y basado en el ejercicio de cuento periodístico
- Un cuento sobre la familia desahuciada y sin trabajo basado en el ejercicio de cuento periodístico
- Un cuento sobre la inmigración marroquí en Sevilla y las pateras, basado en el ejercicio cuento periodístico.
- Un cuento sobre la desaparición forzada de niños recién nacidos durante la dictadura, basado en el ejercicio de cuento periodístico.
- Un cuento sobre la situación de explotación de los trabajadores de la aceituna en Arahall provincia de Sevilla, basado en el ejercicio de cuento Superhéroe



-Un cuento sobre el nacimiento de la ciudad de Algeciras en la provincia de Cádiz, basado en el ejercicio de territorialización.

Con respecto a las estructuras de la cuarta etapa

- Un cuento sobre la paranoia tecnológica generada por el cambio de siglo, basado en la estructura de memoria colectiva.

-Un cuento sobre un informático aplicado a la cocina, basado en la estructura de antropofagia cultural.

-Un cuento sobre la violación de los derechos humanos de los internos de Guantánamo basado en la estructura acumulativa.

-Un cuento sobre un asesinato basado en la estructura de la adaptación de un género a otro, en este caso una canción tradicional.

-Un cuento sobre la situación de los desahuciados utilizando la obra de Ali baba y los 40 ladrones, basado en la estructura de reinterpretación de un cuento clásico.

-Un cuento sobre el naufragio del barco Pestige en la Costa Morte de España, basado en la estructura de memoria colectiva.

-Un cuento sobre un trabajador despedido injustamente, basado en la estructura de adaptación de un género a otro, en este caso una canción tradicional.

-Un cuento sobre unas monjas en una panadería, basado en la estructura de adaptación de una obra clásica a un cuento oral.

-Un cuento sobre un trabajador eléctrico en situación de riesgo laboral, basado en la estructura de cuentos acumulativos.

-Un cuento sobre las costumbres populares de Arahál en la provincia de Sevilla sobre el matrimonio, basado en la estructura de cuentos folklóricos que visibilizan.

-Un cuento sobre un hombre que sufría abusos domésticos, basado en la estructura narrativa de cambios de rol y el cuento de cenicienta.

Como resultado del proceso se realizó una improvisada sesión de narración oral en un bar del barrio Los Pajaritos, con abundante afluencia de público ocasional que estaba o acudió al lugar por la convocatoria y donde hubo la oportunidad de interactuar e intervenir con los participantes desde los temas que los cuentos implicaban.

□ Clases Curso de especialista en Teatro social e intervención socioeducativa de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Fecha: Mayo 2011

Características del grupo: estudiantes inscritos en el curso dentro de los cuales se encuentran los perfiles de egresado de arte dramático, educadores y trabajadores sociales y activistas de temas como la inmigración y la educación popular.

Justificación de la intervención: al igual que en el caso anterior la dirección del master que reconoce la importancia de la narración oral de cuentos como herramienta socioeducativa y de intervención social idónea para el trabajo comunitario y necesaria en el proceso de formación de futuros agentes de intervención.

Tiempo del proceso: 10 sesiones de 4 horas cada una.

Objetivos: compartir y realizar en la práctica la propuesta la NOCEC para formas agentes de intervención social utilizando la narración oral

Actividades: Para tal fin se estructuró el proceso en 4 sesiones de talleres y alrededor de diez sesiones de montaje de un espectáculo. Las etapas que se surtieron así como los ejercicios obedecen a los estipulados en el anexo A: primea parte NOCEC, ejercicios de palabra, segunda etapa, segunda parte NOCEC; ejercicios de voz generales, ejercicios de gesto, ciclo mirada y cara, ciclos varios, ciclo improvisación y algunos ejercicios de los ciclos visualizar lo contado, ciclo ritmo y ciclo mimo. De la tercera parte NOCEC se desarrollaron los ejercicios de reflexión y sensibilización, algunos ejercicios del ciclo ejercicios interculturalidad, ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido y algunos del ciclo ejercicios varios. De la cuarta parte NOCEC se realizaron los ejercicios de las estructuras narrativas colombianas.

Resultados: el principal resultado fue el empoderamiento de parte de las personas participantes de la NOCEC íntegramente. Como final del proceso alrededor de 7 personas del grupo realizaron un montaje de cuentos denominado “Los recuerdos de Ursula Iguaran” sobre memoria histórica colectiva. Allí podían visualizarse los siguientes relatos:

- Cuento sobre la masacre de las bananeras en Colombia que obedecía a la estructura narraciones – cuentos de rescate de memoria colectiva.
- Cuento sobre la contaminación ambiental que obedecía a la estructura narraciones - cuentos basados en procesos de repeticiones.

- Cuento sobre la represión política a jóvenes comunistas en la posguerra civil española en Córdoba España que obedecía a la estructura narraciones – cuentos de rescate de memoria colectiva.
- Cuento sobre el recuerdo de seres queridos ausentes a partir de una estructura narrativa en analogía con una receta de cocina de una tortilla de patatas.
- Cuento sobre la historia de la situación de violación de derechos humanos del pueblo saharauis que obedecía a una estructura narraciones - cuentos dramáticos del conflicto o de tratamiento realista del contexto
- Cuento sobre las cosencuencias de la influencia de los medios de comunicación sobre la niñez que obedecía a una estructura narraciones – cuentos con fuerte presencia de lo cómico desde el lenguaje
- Cuento sobre la búsqueda de la identidad personal que obedecía a la estructura de adaptación de un cuento de la literatura contemporánea

El espectáculo se presentó en 4 ocasiones y gozó de muy buena aceptación por parte del público que acudió a la convocatoria.

### 3.3.3.3 Construcción de propuestas narrativas emancipadoras através de la practica de la narración oral

El presente apartado es una muestra de aplicación práctica de la cuarta parte de la propuesta de la NOCEC, referida principalmente al componente escénico y las estructuras narrativas por parte el autor de la presente investigación. Se tratan de seis espectáculos de narración oral escénica construidos y aplicados a partir de algunos ejercicios de las etapas referidas, así como de propuestas estructurales para tal fin.

□ Nombre del espectáculo. Alicia en el país de las maravillas – Versión Colombiana.

Sinopsis: Alicia es una joven universitaria colombiana que desconoce muchas de las cosas que suceden en Colombia respecto al conflicto político, social y armado. Un día mientras sigue a un rey descubre desplazamientos forzados, enfrentamientos con la paz, manipulación

de los medios, presos internamente defendidos, falsos positivos y asesinatos; lo cual la deja descontrolada. Finalmente por haberse enterado de todo ello es desaparecida forzosamente.

Objetivo: visibilizar las causas de la desaparición forzada por motivos políticos en Colombia

Estructuras narrativas utilizadas: El hilo conductor obedece a la estructura narrativa de adaptación de un texto clásico (Alicia en el país de las maravillas). Además este show implica varios cuentos dentro del juego de varias estructuras entre las que se puede reseñar:

-Cuento Los tres cerditos colombianos; basado en recreación de referentes comunes, en este caso el cuento clásico los tres cerditos. Se trata de un cuento en donde los tres cerditos son desplazados internos por el conflicto y el lobo son los actores armados que desplazan, siendo evidente el motivo de apropiación de la tierra y sus recursos naturales como el motivo del desplazamiento forzado.

-Cuento La paloma de paz; basado en la adaptación de un género artístico a otro, en este caso una caricatura sobre la paz del autor Quino. Se trata de un enfrentamiento entre un rey y una paloma blanca en donde esta segunda vence al primero con la utilización del elemento escatológico, es decir, cagando sobre él.

-Cuento El preso; basado en la adaptación de un cuento de tradición oral japonesa, donde un preso injustamente encarcelado se libra de la prisión ofreciéndole al rey una semilla supuestamente mágica que hace quedar en ridículo y cuestionar la justicia del rey y su corte.

-Cuento El rey popular, basado en la estructura narrativa de cuentos cómicos desde el lenguaje, en donde la popularidad del rey se ve cuestionada por su pueblo en un juego de palabras.

-Cuento El día de pesca del rey, basado en el recurso de la analogía del Teatro la Candelaria, donde se comparaba un día de pesca con el caso de los falsos positivos en Colombia.

-Cuento Donde están las vocales, basado en la estructura narrativa de cuentos con proceso de repeticiones y estructura narrativa cuentos a partir de referentes comunes, en donde se utiliza la canción narrada de las vocales para evidenciar el asesinato como violencia política en Colombia.

Sumado a ello se da la recopilación de testimonios de familiares de detenidos desaparecidos para un relato final del cuento.

□ Nombre del espectáculo: Porque no me gusta el futbol

Sinopsis: Se compone de dos cuentos de diferentes extensiones. Uno de ellos sobre un hecho conocido mayoritariamente en Colombia respecto al futbol y nuestro máximo logro en la historia de los mundiales de este deporte. El otro, poco conocido, es la primera ocasión en la que se utilizó el juego de futbol con cabezas de personas como practica de terror para el desplazamiento forzado en Colombia.

Objetivo: visibilizar las contradicciones políticas existentes respecto al fenómeno social del futbol, visibilizar las prácticas de terror y represión del poder dominante para la apropiación de la tierra, reflexionar sobre la falta de compromiso, acción social y política respecto a los problemas del país producto de la alineación que produce el futbol.

Estructuras narrativas utilizadas:

-Cuento El Gol de Rincón, basado en la estructura clásica de creación de cuentos (inicio, nudo y desenlace) con tratamiento realista de la situación. Es decir; contar como paso. Igualmente se utilizan recursos varios como el relato de evocación asociada, relato asociación de lo que se narra con hechos históricos relevantes, memoria identitaria personal, relato componente heroico (todos ellos encontrados en la tercera parte NOCEC/ciclo memoria colectiva), ya que están contados a partir del proceso de recuperación de memoria del autor respecto a ese hecho.

-Cuento Mariano López, basado en la estructura narrativa de tratamiento realista y dramático del conflicto, pues se narran los hechos crueles tal y como sucedieron.

□ Nombre del espectáculo: 169 visados

Sinopsis: se trata de 6 cuentos en donde se aborda el tema de la ley de extranjería y sus mecanismos de represión a la inmigración en España. La motivación parte de la situación de inmigración del autor y su investigación de campo.

Estructuras narrativas utilizadas: basado en el recurso del testigo callejero (se puede ver en estructura narración oral épico/estructuras desde la fuente del teatro/cuarta parte NOCEC/anexo A) que va introduciendo los cuentos y sus temáticas con breves comentarios

acerca de que motivo la creación del cuento, así como epílogos reflexivos acerca de ellos una vez narrado, a la forma del personaje narrador de Brecht.

Objetivo: visibilizar los alcances represivos y violadores de los derechos humanos de la ley de extranjería en España, visibilizar las causas de la inmigración hacia España, sensibilizar sobre los aportes de la población inmigrante en España y la necesidad de organización para la reivindicación de los derechos.

-Cuento Porque los inmigrantes hacen cola; basado en la adaptación de un texto de la literatura infantil contemporánea, donde se visibilizan las causas económicas de despojo de riquezas que provocan la inmigración hacia Europa

-Cuento El ganso de las plumas de oro; basado en la estructura narrativa de adaptación de un texto clásico, donde se narra la represión y penalización legal hacia las personas que por diferentes figuras jurídicas ayudan a la población inmigrante.

-Cuento El medio pollito, basado en la reinterpretación de obras clásicas, en donde se muestra un caso de abuso policial a un inmigrante y la necesidad de organización de la población inmigrante para exigir justicia. Basado en un caso real de abuso policial a un hombre de Costa de Marfil.

-Cuento CIE, basado en la estructura narrativa de la reinterpretación de un texto clásico, en este caso el cuento popular español de nombre Mariquilla donde estas, en donde se narra la situación de violación de derechos humanos que implican los centros de internamiento de extranjeros en España.

-Cuento Ovejas, basado en varias estructuras narrativas como la narración oral épica/ciclo influencia teatral, narración oral método de creación colectiva, narración oral antropófaga, adaptaciones de un género artístico al cuento oral, estructuras narrativas a partir de referentes comunes y estructuras narrativas cómicas desde el lenguaje y que trata sobre la organización de la población inmigrante para la solución de sus problemas y la necesidad de la libertad de circulación.

-Cuento Un culote regordete; basado en la estructura narrativa de adaptación de un cuento de la literatura contemporánea, en donde se muestra la necesidad y aportes de la población inmigrante e los países de recepción.

□ Nombre del espectáculo: Dealla

Sinopsis; son una serie de cuentos de tradición oral colombiana de diversas regiones y temas.

Objetivo: visibilizar valores, costumbres y prácticas personales o comunitarias tradiciones de Colombia para la defensa de su identidad y sus derechos humanos.

Estructuras narrativas utilizadas:

-Cuentos La Mancarita, Margarita la Bella y el Rey Vallenato; los tres se basan en la estructura de cuentos folklóricos que visibilizan, en donde se muestran las características y particularidades de vida, pobreza, exclusión social y demás asuntos sociales y culturales de regiones como Santander, Antioquia y la costa caribe.

-Cuento El Origen; basado en la estructura narrativa de cuentos que responden a una pregunta fundamental, en este caso el poblamiento del mudo desde el inicio de los tiempos según los indígenas Bari de Colombia, donde se ve su relación de cuidado y protección con la madre tierra.

-Cuento Candelaria; cuando basado en la estructura narrativa de cuentos que responden a una pregunta fundamental en este caso el poblamiento de la costa pacifica colombiana, el origen de la pesca como actividad cultural y económica de sus habitantes, su relación de cuidado y protección con la madre tierra. Además se utilizaron recursos de la tercera etapa de la NOCEC tales como la territorialización del ciclo memoria colectiva y el relato componente heroico de los ejercicios memoria colectiva tradición épica de la conciencia popular.

-Cuento El campesino y el matemático; basado en la estructura narrativa de cuentos cómicos desde el lenguaje, donde un hombre del campo vence astutamente a uno prepotente de ciudad.

-Cuentos leyendas del Catatumbo; basado en el recurso de epopeya de la crueldad de los ejercicios de memoria colectiva de tradición épica de la conciencia popular, sobre relatos recopilados de boca de campesinos sobre hazañas crueles de paramilitares, hechas leyendas.

-Cuento cachi medina; basado en el recurso del componente heroico de los ejercicios de memoria colectiva de tradición épica de la conciencia popular y el recurso de la analogía ambos de la tercera etapa de la NOCEC, en donde se muestran las relaciones Colombia - Estados Unidos en la metáfora de una pelea de boxeo.

□ Nombre del espectáculo: Puta Lola Puta

**Sinopsis:** Una chica extranjera acude a un reino lejano al suyo para explotar los recursos naturales que allí encuentra, luchado con muestras de resistencia de parte de los que allí residen.

**Objetivo:** deconstruir dogmas acerca de la explotación de recursos naturales en America latina creando un tercer espacio o borderland de dialogo intercultural entre la provincia de Guanenta y Sevilla.

**Estructuras narrativas utilizadas:** basado en la estructura de la narración oral antropófaga de la cuarta parte NOCEC. El proceso particular seguido fue el siguiente;

- a. Identificación del dogma-concepto a visibilizar y desestabilizar: La explotación de oro (recursos naturales) en el siglo XXI contaminando el medio ambiente.
- b. Los hechos de referencia investigados: en el departamento de Santander en Colombia, actualmente se esta librando una batalla social y política que ha movilizado a muchísima gente. Una empresa canadiense llamada GREYSTAR esta queriendo explotar oro a cielo abierto en una zona de alta montaña en donde nacen las fuentes hídricas que surten de agua dulce a Bucaramanga y muchos otros pueblos. El permitir que esto suceda seria la contaminación de las aguas y el medio ambiente debido a los procedimientos de extracción del oro a cielo abierto utilizando cianuro y otros materiales altamente tóxicos. La vieja historia de la explotación en contravía de la conservación del medio ambiente.
- c. La leyenda utilizada; los Guanes son los indígenas que habitaron una región del departamento de Santander en Colombia y más concretamente las provincias de Guanenta y Comunera. Todos ellos estaban al mando de un cacique llamado GUANENTA; poderoso y querido por su gente. A por él fueron los invasores españoles. El cacique logro escapar huyendo con una mochila en donde su gente le había entregado 4 encantamientos para defenderse de los ataques (pedazos de oro, un peine con largos pelos, aceite de recino y un tarro con unos gases). Estos encantamientos le sirvieron para retrasar a los invasores en la persecución pero no para librarse de ellos. La persecución termina cuando el cacique llega a un acantilado a donde no puede seguir corriendo, finalmente y ante la mirada de los hombres se lanza al precipicio antes de ser capturado. Su cuerpo sin vida es recuperado por un enorme pájaro que lo lleva hasta su aldea para que su pueblo lo entierre. Antes de ser capturado y colonizado, muerto; dignidad y resistencia.



d. Elementos culturales antropófagamente utilizados: el estereotipo de una joven latina, el cuento de ricitos de oro, multinacionales de recursos naturales, música reguetón, practica de yoga, la marca de cerveza cruz campo, himno del equipo de futbol Sevilla FC, mascota de la exposición universal de 1992 de nombre CURRO, el estereotipo de hermano cofrade sevillano, estereotipo de “perro flauta” europeo.

A nivel general se mantiene la estructura básica de la leyenda de los indígenas Guane colombianos, pero se procura utilizar nuevos símbolos (propios de la ciudad de Sevilla en España), palabras de la cultura colombiana, intentando construir “el tercer espacio” contribuyendo a la integración de culturas, símbolos y referentes culturales tanto de organización, como de emblemas y demás.

□ Nombre del espectáculo: Desplazadas

Sinopsis: un grupo de mujeres son desplazadas por cuasa del conflicto armado en Colombia, pero producto de su organización y coraje deciden regresar al lugar de donde fueron despojadas

Objetivo: visibilizar la situación de violación de derechos humanos y las causas del desplazamiento forzado en Colombia así como proponer alternativas de organización para la exigibilidad de sus derechos.

Estructura Narrativa utilizada: este espectáculo implica narración oral de historias y teatralización<sup>465</sup>. Básicamente sigue la estructura de narración oral método creación colectiva del ciclo influencia teatral

Proceso: motivación surgida del grupo de participantes, investigación de material escrito, audiovisual y entrevista con especialistas del tema. Análisis de información y selección de la misma. Formulación de las líneas temáticas y líneas argumentales alrededor de los cuatro elementos relacionados con el territorio a saber; agua, aire, tierra y fuego como símbolos representados de las siguientes líneas argumentales; violación, fuerzas de organización social, techo y comida respectivamente. Improvisación de los contenidos y la narración, escritura del texto y presentación.

---

<sup>465</sup> Esta experiencia contó con la participación de un grupo de actrices.

Esta obra se presentó alrededor de 13 ocasiones en diferentes espacios de socialización y visibilización de la situación de violación de derechos humanos en Colombia.

De esta manera con acciones puntuales, procesos integrales de intervención social o espectáculos de narración oral escénica; como se ha visto en los últimos puntos de este capítulo, se encuentran materializados los objetivos propuestos para este trabajo investigativo, después de un largo camino que comenzó con un estudio de la oralidad y la teoría-técnica de la narración oral, para identificar cuáles son sus características y sus elementos críticos a fin de identificarlos, reconocerlos, entenderlos en su dinámica y como ponerlos en práctica. Igualmente para sentar las bases de la propuesta formulada se estudió un marco de referencia del arte como proceso emancipatorio desde la teoría crítica. Así mismo se identificaron corrientes teatrales y artísticas, y experiencias modelo que dadas sus similitudes con la narración oral, podrían brindar aportes a esta. Y así fue como teniendo este gran marco de fundamentos se realizó un ejercicio interpretativo, analítico, comparativo y de adaptación desde la teoría crítica para poder responder a la pregunta; de ¿cómo se podrían potenciar esos aportes teóricos, corrientes artísticas y experiencias en la narración oral? Finalmente se formuló la propuesta de cómo hacerlo de manera estructurada y obedeciendo a procesos y fines transformadores, evidenciando sus posibilidades e impactos con la sistematización de las experiencias llevadas a cabo. Ahora, es el momento de afirmar conclusiones sobre el mismo proceso.

## CONCLUSIONES

Después del proceso de investigación realizado se ha llegado a una serie de conclusiones preliminares diseñadas y afirmadas desde los objetivos propuestos en este trabajo, al que le hace falta para próximos trabajos investigativos la sistematización de los alcances de algunos ejercicios. Se resalta la importancia para la creación de la NOCEC, así como su materialización del carácter que esta tiene como proceso. Las reflexiones finales del proceso investigativo se encuentran agrupadas en bloques que corresponden a los siguientes : a) identificación de características y elementos críticos de la oralidad con su respectivo alcance para los derechos humanos, b) identificación de la teoría-técnica de expresiones teatrales y experiencias de narración oral, c) aplicación y adaptación práctica a la narración oral y d) definición y alcance de la propuesta de narración oral comunitaria y escénica crítica para la intervención social

Con respecto a la identificación de las características y elementos como potencial crítico y transformador de la oralidad, se ha logrado visibilizar y sistematizar cuales son aquellos elementos y características así;

**Se la logrado identificar que el método de interpretación artística de la teoría crítica de los derechos humanos tiene un alcance transformador. La narración oral de cuentos para convertirse en una expresión artística crítica necesita basarse en una metodología relacional radical que conduzca a visibilizar, desestabilizar y transformar los contextos.** Para ello ha de tener una actitud ontológica contra el olvido, sociológica de reconocimiento de la diferencia y ética para construir una nueva forma de relacionamiento. Ha de ser relativista, dialéctica, generar empoderamiento y una gramática creativa, salirse de los centros culturales y ser una manifestación de la razón alegre.

**El enfoque transformador de la oralidad se fundamenta en una teoría de la oralidad que ponga en práctica el alcance crítico de esas características, partiendo de sus potenciales relacionados con su vigencia y eficacia, su mediación humana, su expresabilidad y comunicación, su materialización colectiva y su relación con la memoria y el contexto.** Estas características se sustentan en una definición de la oralidad que incluye su naturaleza de proceso comunicador, el uso de lenguajes verbales, vocales y gestuales y la imprescindible interacción, de lo cual se desprenden características diacrónicas como la acumulación,

redundancia y repetición, el uso de formulas, la identificación comunitaria, la interacción cuestionadora y sus propiedades fonéticas. Especialmente en el alcance de características tales como su validez y vigencia; concibiéndola como un modo eficaz de expresar, estructurar, identificarse, accionar, y concebir el mundo y las relaciones sociales, su reconocimiento como la forma de mediación humana más significativa mediante unidades de formulas para encadenar y transmitir simbólicamente información que es atravesada por el poder y la economía, su contribución a la constitución de vínculos comunitarios y colectivos funcionando como medio de participación en los colectivos por medio del lenguaje y los productos culturales de creación colectiva, reafirmando ese sentido comunitario, sus aportes a la materialización de procesos de memoria transhistórica y como capacidad, reorganizando, reinscribiendo, resignificando, asociando y reinterpretando contenidos mediante ritualizaciones, formulas y métodos varios, su contribución como acto de visibilización o desestabilización del contenido del contexto y su incoherencia, así como la conciencia de circunstancias acerca de su ejecución social y cultural, así como los factores que la determinan desde la intención, sentido de comunicación e interpretación.

**Se ha logrado identificar que el carácter de proceso expresivo comunicador de la oralidad tiene un especial potencial crítico pues la narración oral de cuentos representa una forma de comunicación alternativa,** A partir de su carácter de proceso expresivo comunicador alternativo que se manifiesta en una red de significantes, diversos lenguajes y estrategias de representación, ser un proceso abierto de interacción de mensajes y símbolos donde se intercambian roles, que tiene como base la conversación interpersonal interesada sobre intercambios de ideas acerca de la concepción de mundo, su relación con la identidad social y cultural porque propicia eventos orales comunicativos de intercambio, su carácter de fenómeno social por compartir un lenguaje y porque constituye una alternativa de transformación frente a otros medios como la escritura y las consecuencias de su racionalidad universalista, totalizadora y hegemónica, así como la estratificación de poder y dominio ideológico ya que implica una relación dialógica entre emisor y receptor concibiendo al primero como activo, tiene en cuenta el contexto cultural, potencia la interacción sensorial para la creación, visibiliza la historicidad y facilita todo tipo de lenguajes.

**Se ha logrado identificar como elementos críticos de la oralidad el ritmo, el placer, la narración, el lenguaje y su capacidad creativa reinventora. La narración oral de cuentos aprovecha el potencial crítico de los elementos de la oralidad para ser un instrumento**

**transformador eficaz.** Lo hace porque se concibe y aplica el ritmo como medio para transmisión de conocimientos y aprendizajes y se reconoce e interpretan las relaciones sociales y de poder atravesadas por factores rítmicos y acústicos, se reconoce y aplica que la naturaleza del medio causando placer facilita interiorizar la información, asociando lo relevante con el placer y la recreación, se utiliza la narración como la forma natural y eficaz de la oralidad y la comunicación, diseñando estructuras narrativas cuyo contenido es narrativizado y puesto en situación de acción con un lenguaje verbomotoriz, se entiende el alcance del lenguaje como vehículo para materializarse la oralidad, utilizando sus modos verbales, corporales y vocales, instrumentalizando sus funciones de expresión, comunicación, información, persuasión, representación de la realidad y creencias, cohesionadora, organizativa y sus funciones simbólicas de formuleidad (formulas métricas para las ideas esenciales), de prosodia (el ritmo en los elementos vocales) y de intertextualidad (conexión gramatical de los textos), así como su naturaleza de vehículo ideológico de persuasión, violencia simbólica o transformación mediante los mitos y ritos que se establecen alrededor de él. Y se instrumentaliza como herramienta de búsqueda transderivacional de creación y reinención de todo tipo de conceptos e ideas, aprovechando la dinámica creativa que otorga la función poética del lenguaje mediante procesos mentales internos, utilizando la sugerencia de los elementos universales del lenguaje (generalización, eliminación, distorsión) con fines transformadores, para activar los 5 sistemas representacionales de información, creando focos interiorizados de atención con modelos de experiencia, nuevas puertas a la realidad y alternativas emancipadoras y críticas de cambio del inconciente al conciente.

**Se ha logrado identificar que el cuento oral, la narración oral comunitaria y la narración oral escénica son las formas de la narración oral que dadas sus características y desarrollo teórico técnico, tienen un alcance transformador y crítico.** Esto se da porque se basan en los códigos narrativo, simbólico y estilístico del cuento oral así como sus características de no lírico, su dinámica interna de acción transformadora, su estructura triple, su estructuración a partir de unidades de acción llamadas sucesos, la presencia de una intriga de tipo oposición y obstáculo, la organización numérica, las formulas de apertura, impulso, relajación, ritmo y final, la representación de principios éticos en los personajes.

Igualmente se basa en una concepción de las formas de narración oral artística de acuerdo a la clasificación de las sociedades desde su forma de mediación (oral, escrita, escrita y medios audiovisuales), a saber; la primera de ellas es la narración oral comunitaria o tradicional de las

sociedades de oralidad primaria donde la estructura narrativa predominante es el mito o la leyenda y el prototipo de narrador es el cuentero comunitario o de la tribu teniendo como funciones la diversión, la protección de la naturaleza, testimoniante, cronista y la enseñanza. La segunda es la narración oral de la corriente escandinava (sociedades de escritura), cuyas fuentes son de la literatura infantil, con predominio de utilización de elementos verbales, destinada a bibliotecarios y maestros y el objetivo primordial de la promoción de la lectura y además contando mayoritariamente con el niño/a. Como tercera forma se encuentra la narración oral escénica NOE (para sociedades actuales de escritura y medios audiovisuales), definida como dimensionamiento actual del cuentero comunitario, con uso y equilibrio de los elementos verbales, vocales y gestuales, entendida como acto de comunicación e interlocución, como conversación cotidiana dimensionada en arte, un nuevo arte expresivo comunicador desde la oralidad con sus posibilidades escénicas, entre personas de diferentes oficios, con cualquier público, en cualquier espacio, utilizando todas las fuentes, con un cambio de estructura al cuento como genero de acción expresiva sugerida. Su potencial transformador se demuestra en sus características teóricas y técnicas ya que esta se basa en el equilibrio de las cinco personalidades de los procesos orales: la personalidad de lo que se dice oralmente, de quien lo dice, de quien lo escucha, del sitio físico en donde se dice, comunica, comparte, y la circunstancia en la que se inscribe toda esa interconexión e intercambio que es la oralidad.

Sobre el objetivo de identificar cuales son las fuentes teóricas y prácticas de otras corrientes artísticas y de investigación que pueden contribuir a un enfoque transformador y emancipador de la narración oral de cuentos;

**La propuesta critica diseñada desde la narración oral de cuentos se sustenta en el análisis morfológico del cuento desde la teoría de la función del personaje y sus acciones en el desarrollo de la intriga, segundo; una interpretación y análisis materialista, histórico y dialéctico del cuento que reconozca su origen como resultado de contradicciones históricas, políticas y económicas, su función social respecto a la sociedad en la cual nace y se propaga, su significado simbólico y tercero; sus bondades en el desarrollo de la personalidad humana infantil.** Esto porque en primera medida el análisis e intervención morfológica del cuento oral contribuye a la fijación de sus objetivos y posibilidades, a partir de la función como unidad minima descomponible y constante de la narración, que corresponde a la acción de los personajes en desarrollo de la intriga, que tiene

como punto de partida la obligatoria función de fechoría o carencia. Esta sustentada en la intriga como el objeto a resolver mediante acciones transformadoras creativas que obedezcan a secuencias simbólicas actanciales no descriptivas. La propuesta incluye características morfológicas como la forma de conjugar las oraciones con la preposición “y”, la dedicación ética de los adjetivos, las construcciones adversativas, la triplificación, las cualidades hechas personajes, la tiranía estructural del menor de los hermanos y el sentido final de un proceso de culminación de acciones justicieras.

En segunda medida, se incorpora la teoría del cuento y su tema como producto de la negación y contradicción de la realidad, o como elemento de visibilización (antítesis) o resultado (síntesis) de las contradicciones que generan los cambios en las sociedades. A nivel simbólico y producto de la transposición del sentido, las funciones del mismo deben obedecer a instituciones como manifestaciones de un régimen, su modo de producción y el tipo de sociedad que la sustenta y por supuesto debe cumplir una función dentro de esa sociedad en la cual nace y se reproduce. A nivel particular y producto del estudio pude afirmarse que los cuentos maravillosos son producto de la transformación del tema sagrado en epopéyico, heroico y cómico, en el cambio de la sociedad nómada a la agrícola y las contradicciones que surgen en los dos regímenes. Los cuentos de costumbres relatan particularidades arcaicas y agrícolas y los modos de producción de ambas con sus principios y valores reflejando los modos de subsistencia y realizando una crítica al sistema de propiedad por parte de los nuevos pobres que volcaron su contenido ideológico y su protesta sobre la estructura. También obedece a la integración de nuevos valores, la rebeldía ante algunos de ellos, el miedo al poder de las mujeres y los conflictos por la tierra. Los cuentos de animales representan la dinámica de lucha del poder y contrapoder en niveles de inteligencia versus brutalidad, cuestionamiento de la ley del más fuerte y la representación del conflicto hombre mujer utilizando los elementos de la burla escatológica relacionado con el hambre y la capacidad de comer, y la ley del más fuerte, representando el comportamiento entre hombres, utilizando animales salvajes y domésticos y representando la victoria entre los de especie más vulnerable y cercana al hombre. Estos tienen su origen en la relación totémica de la caza. Finalmente respecto al origen geográfico de todos se plantea la hipótesis de coherencia y contradicciones entre la evolución histórica semejante de los pueblos del mundo y los productos culturales semejantes como resultado de las mismas, además de la raíz indoeuropea de promulgación y reproducción. En relación con el origen de la narración se consolida la

hipótesis de los rituales de iniciación como el escenario social en donde los ancianos narraban al neófito la aventura que le esperaba en su proceso iniciático.

En tercera medida la propuesta de narración oral crítica incorpora la concepción del cuento maravilloso como herramienta de desarrollo emotivo integral de la infancia ya que el valor simbólico de este representa un modelo iniciático no sacralizado hacia la adultez mediante los secretos socializados y las pruebas superadas del cuento a nivel simbólico imaginario. Esto puede ser posible desde el análisis sicoanalítico porque el cuento envía mensajes al pre, in y conciente de la infancia a través del relato de problemas existenciales universales produciendo una liberación emocional que satisface las pulsiones del Ello y cumpliendo las exigencias del Yo y Súper Yo. Este proceso se incorpora a nivel simbólico, mediante la representación de valores en personajes, acciones polarizadas por oposición, mediante la identificación e interpretación animista de la infancia y la resolución de los problemas mediante elementos fantásticos que brindan un marco de referencia para valorar la realidad y contar con soluciones concretas sobre los conflictos sustentados en el mensaje de que la lucha contra las dificultades es inevitable, pero enfrentándose a ellas se puede llegar victorioso al final feliz superando las pruebas en un proceso de conciencia de sus potencialidades y protegidos por elementos fantásticos.

**Se ha logrado identificar como referentes y aportes teóricos para la narración oral, las propuestas artísticas del teatro social de Bertolt Brecht; teatro épico, Augusto Boal, teatro del oprimido y Santiago García; teatro de creación colectiva. La propuesta de narración oral crítica aprovecha sus postulados y técnicas para los mismos fines sociales que este se plantea, porque comparten elementos y objetivos comunes en el proceso comunicativo, así como algunos recursos técnicos.** Esto es así por el desarrollo teórico de estas corrientes o escuelas teatrales y sus métodos de aplicación. El teatro épico de Brecht concibe el teatro y la humanidad como una práctica y hecho científico sometido a las leyes de la razón para el conocimiento del medio social, afectado y determinado por circunstancias históricas, resultado de la confrontación y oposición de elementos sociales y con posibilidades de cambio. Se basa en contradicción con la forma de teatro de la tragedia aristotélica sustentada en su efecto catártico de identificación del espectador, de la expurgación de sus pasiones para la resignación, moderación y aquietamiento de las masas, en fuentes de otros autores y el teatro chino. Su forma dramática se caracteriza por ser narrativa descriptiva, realista y popular, demandar decisiones críticas del espectador respecto a la obra, hacer de las



personas y sus comportamientos objeto de investigación, desvelar el artificio del espectáculo teatral, presentar el tema en su causalidad social desenmascarando las ideas dominantes, realizar juegos evocativos de la imaginación para generar estados de conciencia para la transformación y acción sobre la realidad. Demanda del actor una disposición de testigo, denunciante y catalizador de la conciencia social. Su técnica se basa en el Efecto de Distanciamiento cuyo objetivo es desnaturalizar los fenómenos sociales, mostrando las relaciones modificables, distanciado lo que se presenta, mostrando otras visiones, enfoques del objeto de estudio. Para ello lleva utiliza la figura del narrador, la acción fragmentada, juegos escénicos de contradicciones, la historización, el gestus social, la interrupción, homología, nominación y los prólogos entre otros.

El teatro del oprimido se define como una formulación teórica y un método estético que pretende democratizar el teatro. Su objetivo es la comprensión y búsqueda de alternativas a los problemas sociales y expresar las vivencias a través del teatro reflexionando sobre las relaciones de poder y generando espacios de acción para proponer y analizar las distintas opciones de cambio y hacer dialógicas las relaciones entre las personas. También se basa en oposición de la tragedia griega como sistema político de intimidación, eliminación y represión de los elementos que atentan contra las leyes. Igualmente en el estudio histórico del teatro y la división de clases que el poder genero en él, así como en una concepción de esta expresión como un lenguaje para conocer la realidad y transmitir conocimientos presente en todas las personas y utilizado cotidianamente por todos y todas. Para cumplir con sus objetivos combate la alineación y mecanización del cuerpo y sus posibilidades para volverlo expresión de transformación, procurando que el espectador piense y actúe por si mismo sin delegaciones y se empodere como sujeto transformador de la acción dramática y la realidad. Su desarrollo técnico se basa en ejercicios sistematizados en una propuesta de 4 etapas así: primera; conocer el cuerpo, segunda; tornar el cuerpo expresivo, tercera; el teatro como lenguaje y cuarta; el teatro como discurso.

Y por su parte el teatro de creación colectiva, del grupo La Candelaria, encabeza de Santiago García es una referente artístico que interpreta la creatividad como imprescindible en los procesos transformadores de la realidad. Se basa en fundamentos materialistas y dialécticos de interpretación del medio ya que reconoce la existencia de factores que determinan la conciencia del actor tales como los medios de producción teatral, el público, la relación compañía público y la organización de clase. Así mismo en el reconocimiento del teatro

como proceso de acceso al conocimiento que tiene tres momentos a saber; cognoscitivo, ideológico y estético. Otro de sus fundamentos importantes es el estudio del segundo momento desde el concepto de la imagen teatral afirmando que el teatro como proceso cultural esta influenciado por la ideología y la concepción estética del mundo que el poder intenta consolidar mediante imágenes para que la sociedad se identifique con ellas catárticamente. De esta manera, imagen teatral es la representación de los conflictos de la sociedad en un contexto determinado y una forma de accionar sobre los contenidos de esta realidad que obedece a una dialéctica de representación y cuya función es reafirmar o romper conceptos ideológicos mediante el lenguaje teatral y la alusión inter textual generando imágenes que desestabilicen las que genera la ideología opresora y romper los prejuicios del poder dominante. Su técnica se basa en la reinterpretación del viejo teatro renovando elementos dinamizadores de las contradicciones, la reinvención a partir de las tradiciones populares y la memoria de los pueblos, la renovación de imaginarios culturales (mitos, leyendas, historias, incidentes históricos), utilización de parábolas y analogías, una propuesta de creación de obras denominada creación colectiva, el estudio, sistematización y la practica del acto de habla como acción social tendiente a cambiar conductas y basado en principios de cooperación, expresabilidad, significación, referenciabilidad, contextualizad e intencionalidad. Igualmente se basa en la utilización de lenguajes no verbales de los cuales se nutre el teatro para comunicar tomando en cuenta aspectos claves como el comportamiento espacial, los movimientos de cuerpo, manos cabeza, brazos, cara, mirada y los apoyos de la voz.

**Se ha logrado identificar como fuente teórica y practica la antropofagia cultural y el análisis critico del discurso para la propuesta de narración oral de cuentos con enfoque crítico, debido a que la primera constituye una técnica de desestabilización de dogmas oportuna para los cuentos y una herramienta intercultural loable, y la segunda por su parte una metodología de interpretación y análisis de los cuentos entendidos como discursos.** La antropofagia cultural se define como la asimilación critica de diferentes formas de vida, incluyendo el punto de vista del otro en el propio a través de la creación de un tercer espacio. Se basa en la no asimilación forzosa de dogmas, el reconocimiento del otro, la inclusión critica, en un modo relacional de explicación e intervención en el mundo. Su propuesta se desarrolla en deslizar los prejuicios y dogmas a otras regiones para cuestionarlos, desquiciar los sentidos con contrasentidos, cambiar los paisajes culturales de la conciencia, reelaboración de mitos, destemporalización, desgeografización y creación de una nueva

gramática. Por su parte se resalta la oportunidad del análisis crítico del discurso puesto que los cuentos son expresiones discursivas elaboradas simbólicamente y estéticamente. Parte de un reconocimiento del discurso como la práctica enunciativa de un mensaje que implica condiciones sociales de producción, ideología, cultura, historia y coyuntura social. Desde la oralidad juega un papel importante en los referentes del marco y la superficie social manifestándose en un espacio, tiempo y teniendo una causalidad. El principal concepto a tener en cuenta a la hora de estudiar cualquier discurso, incluido el cuento, es el contexto definido como la estructura de situación social relevante para la producción y comprensión de este. Teniendo en cuenta las dos escuelas analíticas del tema, esta herramienta se materializa en el análisis de los cambios culturales, su incorporación en el sentido global de los demás discursos, el análisis textual lingüístico de interacción de los participantes, sus consecuencias, la práctica y categoría social de los participantes, su secuencialidad, significado y función, sus reglas y estrategias y su cognición social. Sumado a ello es pertinente realizar un análisis que visibilice el vínculo entre discurso, ideología y poder para conocer y describir el mensaje que tiene en un contexto determinado interpretando los productos simbólicos presentes la estructura del discurso, los medios técnicos de transmisión, sus circunstancias socio históricas, la narrativa, sintaxis y argumentos empleados.

**La propuesta de narración oral crítica diseñada se fundamenta en la experiencia-modelo de los procesos de resistencia oral de las sociedades de oralidad primaria y los narradores orales escénicos contemporáneos en Colombia, debido a sus prácticas y disposiciones respecto a los derechos humanos.** Estos procesos tienen origen en las sociedades de oralidad primaria (etnias, afrodescendientes y comunidades rurales) debido a la histórica opresión de su práctica oral organizativa, social, territorial e identitaria de la cual han sido víctimas. Los pueblos indígenas han sido víctimas históricas de un ejercicio de la escritura como sistema político pedagógico de homogenización, elemento de conquista y colonización, medio y fuente de autoridad, todo ello manifestado en la cosificación de su identidad, la imposición de una conceptualización de otra concepción de mundo, la introducción de la mediación escrita, negación de los relatos propios, la negación de las autoridades orales y la manipulación de traducciones y conceptos, al igual que la negación de la oralidad como fuente de historia. Sus expresiones de resistencia han sido y son la reivindicación de la lengua y relatos propios como reafirmación de la identidad, el sincretismo cultural y la resignificación de narraciones como estrategia de resistencia. Los pueblos afrodescendientes han sido objeto de opresión oral mediante la funcionalización económica

productiva práctica del lenguaje, además de los efectos de la escritura y la historia efectuados sobre los pueblos indígenas. Su estrategia de resistencia de basa en el cimarronaje cultural que implica la reafirmación de la horizontalidad, circulación y dinamismo de la oralidad, la creación y adaptación de dialectos, contenidos y funciones y la reconstrucción de la identidad oral africana en el lugar donde han sido esclavizados. Por su parte las comunidades rurales también han sufrido la racionalidad homogeneizante y estratificadota de la escritura, subvalorando sus modos y métodos de acceso y reproducción del conocimiento y negando su oralidad como fuente de la historia nacional. Sus procesos de resistencia se estructuran en lo que se conoce como la narrativa histórica popular que brinda aportes a la historia desde lo micro y local, habiéndose de la imaginación, fantasía y critica, utilizando elementos heroicos o antiheroicos como la epopeya de la crueldad, el relato de su subsistencia como clase social y la adaptación y relato de cuentos de animales que visibilizan las relaciones entre campo y ciudad.

En lo que tiene que ver con los narradores orales escénicos contemporáneos se identifican las disposiciones y narraciones de estos en medio del conflicto armado, social y político y su violación de los derechos humanos. En cuanto a las disposiciones se encuentran las siguientes: instrumento de voz de un país callado, facilitadores del dialogo colectivo, potenciadores de imaginación en el oprimido, representantes de una voz contestaría asociada a la militancia política, generadores de un ambiente de paz y de esperanza, sujetos de recuperación y fijación de la memoria colectiva de hechos de la historia nacional relacionados con los derechos humanos, alternativa frente a la manipulación y alineación de los mas media, visibilizadores de la realidad, propiciadores de procesos críticos y la movilización para la acción política. Con respecto a las narraciones se identifican unas que tienen evidente contenido y enfoque político como las siguientes; cuentos folklóricos que visibilizan, reinterpretaciones de obras clásicas, adaptaciones orales de la literatura contemporánea, adaptaciones de un genero artístico al otro, que responden a una pregunta fundamental, a partir de la recreación de un hecho mítico, con fuerte presencia de lo cómico, dramáticos, basados en proceso de repeticiones, tratamiento realista del contexto o de rescate memoria colectiva.

Sobre el objetivo de poner en la práctica y técnica (ejercicios) una forma de ejercer la narración oral de cuentos para la transformación y emancipación social:

**La narración oral contribuye a la reivindicación de los derechos y la dignidad humana mediante la formulación de la propuesta denominada Narración Oral Comunitaria y Escénica Crítica.** Esta propuesta se basa en los aportes críticos reseñados en las anteriores conclusiones, interpretados todos ellos desde la teoría crítica de los derechos humanos. Estos aportes se materializan de la siguiente manera. Desde la teoría de arte y dignidad humana, contribuyendo al concepto la riqueza humana desarrollando la capacidad de narrar oralmente cuentos y propiciando los espacios para ello, realizando un empoderamiento crítico cuyo objetivo es la creación y narración de cuentos que contribuyan al proceso de búsqueda de los bienes materiales y espirituales necesarios para la vigencia de los derechos. Sumado a ello afirmando el potencial histórico y actual político transformador de la narración oral, reconociendo que las fuentes del repertorio de de esta tienen una funcionalización variada del cuento y una especial función crítica, y que es una manifestación cultural cotidiana no objetiva ni neutral. Debe entenderse esta propuesta como una forma de expresión –comunicación para unir la crítica artística a la crítica social donde se relacionen todos los derechos humanos y sea una manifestación de la capacidad de actuar en el mundo. Esto se puede lograr uniendo la narración oral a la acción social y política en labores de sensibilización y formación, contribuyendo a reducir la conflictividad del tejido social, como forma alternativa de acceso al conocimiento y como forma de participación política.

Desde la oralidad se materializa utilizando sus características generales para hacerla más eficaz, utilizando la narración oral como forma de mediación entre personas, entre colectivos y entre comunidades y autoridades. También contrarrestando la amnesia cultural estableciéndose como una alternativa frente al olvido de la memoria colectiva, rescatando las historias olvidadas, la memoria de los vencidos y reivindicando la narrativa histórica popular, todo ello para resignificar lo relatado y construir planes de acción sobre el presente y futuro. Sumado a ello utilizando el ritmo y el placer como medios para su eficacia, y en el caso del segundo como alternativa a la razón seria, absolutista y universalista del poder. Recurriendo a todos los lenguajes para poner en funcionamiento su pedagogía y función evocativa revelando como se manifiesta el poder y la opresión en él, y siendo una alternativa a la gramática opresora de la cual se vale la hegemonía. Aplicándose como instrumento de creación y reinención de las alternativas de solución a los problemas reales que causan las violaciones a

los derechos humanos, creando conceptos y realidades. Para hacer prácticos tales aportes se diseñaron 48 recursos aplicados a la narración oral, a partir los aportes identificados de la oralidad, sus características y elementos críticos.

Desde las corrientes teóricas de estudio del cuento, los aportes se materializan desde las conclusiones morfológicas y una clasificación de cuentos desde la teoría crítica en tres tipos: a) cuentos que desestabilizan las causas de los problemas, b) cuentos que visibilizan o describen la realidad y c) cuentos que proponen alternativas de solución. Para la creación de cuentos con ese enfoque del análisis histórico puede concluirse que estos deben corresponder con los ritos y costumbres necesarios para la transformación, debe identificarse el mensaje o función social crítica que quiere atribuírseles y la determinación de las contradicciones que pueden visibilizar, o como se puede contribuir a la contradicción del régimen actual de violación de derechos humanos. El tema del cuento debe ser o bien a) las contradicciones del modo de producción y los antagonismos que representan la resistencia de los oprimidos y sus actos por construir otra realidad o b) la transformación de los dogmas en alternativas epopeyicas, heroicas y cómicas de la resistencia del pueblo. La estructura de la intriga debe corresponder a como los oprimidos asumen las pruebas (acciones de transformación), para conseguir esa emancipación social. La función social de estos cuentos será la de consolidar y socializar valores críticos necesarios para la construcción de otro tipo de sociedad. Los cuentos de costumbres pueden utilizarse para visibilizar los medios de producción, las relaciones, y principios de aquel, pero todo ello utilizando símbolos, sátiras y la burla escatológica. Los cuentos de animales pueden representar la lucha del poder y contrapoder del actual sistema económico en tres enfoques: enfrentamiento inteligencia, astucia y creatividad del pueblo versus represión y brutalidad del poder, segundo; crítica de la ley del más fuerte como modelo social económico neoliberal y tercero; las relaciones de género entre hombre y mujer. Respecto al tema psicoanalítico, puede reinterpretarse la iniciación de los cuentos maravillosos desde una resignificación de esta en pro de un proceso de desarrollo de la personalidad en consonancia con la transformación social. La narración oral de cuentos fundamentada en la antropofagia cultural y su técnica puede ser un verdadero *bordeland* o tercer espacio que facilite el dialogo intercultural integracionista y por su parte el análisis del discurso constituye un aporte enorme a la interpretación de los cuentos existentes y su alcance. Estos aportes prácticos se aterrizan en 37 recursos diseñados para tal fin.

Desde las corrientes vistas del teatro social los aportes se materializan en una concepción de la narración oral como un hecho científico afectado por circunstancias históricas y resultado de la confrontación social, como instrumento para conocer y actuar sobre la realidad, desalinear y desmecanizar los elementos con que esta cuenta (palabra, voz y gesto). Para ello la narración oral debe distanciar y desnaturalizar los fenómenos sociales, recuperar la capacidad expresiva comunicativa de los lenguajes para propiciar que las personas piensen, narren y propongan alternativas de solución. Igualmente generar imágenes narrativas que cuestionen el poder, y basarse en los principios del acto del habla como acción y la clasificación de lenguajes no verbales. Y desde los procesos de resistencia oral colombianos, se materializa en una narración oral que entienda y respete la oralidad y los relatos como fuente legítima de la historia, en la reivindicación de la identidad oral de los pueblos, la resignificar los relatos para la defensa territorial, social, cultural e identitaria, y en una actitud y compromiso por parte de los artistas orales en basarse en las disposiciones y estructuras narrativas que esta experiencia ofrece. 41 son los recursos en donde pueden verse adaptados a la narración oral los aportes de estos contenidos.

Sobre la definición y alcance de la propuesta de narración oral comunitaria y escénica crítica para la intervención social;

**La Narración Oral Comunitaria y Escénica Crítica se define como una propuesta teórico-práctica para el empoderamiento con el ejercicio de la narración oral de cuentos por parte de las comunidades y artistas orales escénicos para su aprovechamiento en pro de la materialización de los derechos humanos, convirtiéndose en una herramienta de intervención social para trabajar con colectivos en situación de exclusión y con agentes de intervención social.** Se trata de un conjunto de ejercicios y dinámicas para contribuir a diversos fines críticos en el trabajo con comunidades en donde se encuentran inmersos grupos en situación de violación de derechos humanos. Es una práctica social-artística que puede contribuir a los procesos llevados a cabo en distintos ámbitos para la transformación social. Una alternativa artística para la lucha sociopolítica dándole un significado liberador y transformador a la narración oral de cuentos. Es un método de trabajo con las comunidades (componente comunitario) para el desarrollo de los objetivos en sus planes de trabajo, en sus procesos de lucha y con los artistas orales escénicos (narradores orales, cuenta cuentos, etc. – componente escénico) para la introducción de un enfoque crítico en sus montajes orales

escénicos. Se dirige a colectivos de personas en situación o riesgo de violación de derechos humanos, comunidad en general interesada en el tema o artistas orales o de otro tipo.

Producto de la materialización de los recursos diseñados la propuesta se estructura en 5 etapas con objetivos particulares. La primera etapa se trata de fundamentación teórica y reconocimiento de la oralidad como un recurso presente en todas las personas y con potencial transformador. La segunda etapa tiene por objetivo la formación técnica en el arte de narrar oralmente un cuento con miras a desarrollar habilidades expresivas comunicativas. La tercera etapa es donde se utiliza la narración oral y el cuento como medio para conocer, interpretar e intervenir el medio social y la cuarta etapa correspondiente al componente escénico es donde se utiliza esta como lenguaje y discurso. Finalmente la quinta etapa trata de análisis e interpretación crítica de los cuentos. Cada etapa esta organizada con ciclos y ejercicios varios creados, adaptados o tomados para cumplir los objetivos propuestos en cada momento del desarrollo.

**La aplicación de la propuesta NOCEC a nivel personal y con colectivos, prueba los alcances críticos y transformadores que la intervención social a través de la narración oral de cuentos puede proporcionar a estos.** Esto se deduce de la sistematización de experiencias de aplicación en donde puede verse el cumplimiento de objetivos propuestos y resultados de las actividades emprendidas ya que se empoderaron personas y colectivos con el recurso de la narración oral de cuentos para diversos fines transformadores. Además se generó espacios alternativos de ocio, se brindaron recursos para reducir la conflictividad social, se materializó la garantía de acceso a la técnica y practica de la narración oral, se formó y sensibilizó a comunidades y personas sobre temas de derechos humanos, se desarrollaron en los beneficiarios de las iniciativas habilidades expresivo comunicativas, se empoderó con recursos de la NOCEC a trabajadores, educadores e interventores sociales para su trabajo comunitario cotidiano, se dió eventos de estimulación de imaginación y creatividad, se crearon cuentos como instrumentos de intervención social, se despertó el interés por la memoria identitaria, se dió reafirmación de valores comunitarios, reconocimiento como pertenencia a un grupo y reconstrucción histórica de tejido social. Sumado a ello los espectáculos diseñados con base a ello y presentados a públicos de distintos lugares son una muestra plausible de la posibilidad de conjugación teórica y estética de los postulados escénicos de la propuesta.





## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS Y ELECTRONICAS

### Bibliografía:

- ALAPE, Arturo. Una guerra que casi nadie siente. Las Letras de la Paz Manifiesto de Caicedonia CORPOCAICA, Intermedio Editores. Bogotá, 2001.
- ARGUETA, Germán. Las pulsaciones de la oralidad. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- AVILÉS, Enrique. Preguntar, hablar, escuchar, la dialoguicidad. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Editorial crítica. Barcelona, 1999.
- BOAL, Augusto. Teatro del oprimido. Alba editorial. Barcelona, 2009.
- BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Editorial nueva visión. Buenos aires, 1976.
- BUENAVENTURA, Nicolás. La importancia de hablar mierda o los hilos invisibles del tejido social. Ed. Magisterio. Santafé de Bogotá, 1995.
- CABRERA, Ingrid. Primero fue el verbo y después...el silencio. Y luego. Revista Oralidad y Cultura. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- CASTILLO, Alma Yolanda. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- CLIFFORD, Redinald. La mediación critica. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo Memoria y Vida Cotidiana. México DF, 1998.
- DALFSEN, Marisma. Río de la tradición oral. Lima: El Santo Oficio, 2005.
- HEAU, Caterine. Historia Narrada e Historia Vivida. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.

- ESCARPIT, Françoise. GUTIÉRREZ, Miguel Ángel. Oralidad Poética, Recuperación de la memoria. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- FALERO, Beatriz. El cuentero en la ciudad de México. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- GALINDO, Jesús. Expresión, memoria y reconstrucción reflexiva. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- GARCÍA, Armando. Del gesto a la escritura. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- GARCÍA, María del Rosario. Identidad Territorial y Resistencia cultural. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del teatro. Ediciones La Candelaria. Bogotá, 1989.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Definiciones Científicas. Mimeografiado. España, Junio de 2009.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. En España, la narración oral escénica: El arte oral escénico de contar, Anuario Teatral 2000, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Madrid, 2001.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Entrevistado. Madrid: Comoartes, 2009.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los Noe. Ciudad Gótica Ed. Argentina, 2006.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Teoría y técnica de la narración oral escénica. Laura Avilés Ed. Madrid, 1995.
- GEORGES, Jean. El poder de los cuentos. Editorial Pirene. Barcelona, 1988.

- GUTIÉRREZ, Miguel Ángel. Para saberlo contar hay que saberlo escuchar. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- HAVELOCK, Eric A. La musa aprende a escribir. Ed. Paidós. Barcelona, 1996.
- HERRERA FLORES, Joaquín. En el nombre de la risa, breve tratado sobre arte y dignidad. Mimeografiado. 2009.
- HERRERA FLORES, Joaquín. La reinención de los derechos humanos. Ed. Atrapa sueños. Sevilla, 2008.
- LEVY, Daniel Héctor. Teatro e interpretación teatro épico. Mimeografiado, 2011.
- LEVY, Pierre. Sobre la Cibercultura. Revista de occidente, nº 206, 1998.
- LUMBRERAS, Susana. Brecht, socialismo expresionista o expresionismo social. Revista primer acto numero 275. Edita Centro de estudios y actividades culturales Consejería de educación y cultura. Comunidad de Madrid, 1998.
- MAZZIOTTI, Nora; RINCÓN, Omar (Compilador). Televisión pública: del consumidor al ciudadano. Editorial La Crujía. Bogotá, 2005.
- MIER, Raymundo. El apego a lo efímero. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- MONEDERO, Juan Carlos. El Gobierno de las palabras Crítica y reconstrucción de la política. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2009.
- GÓMEZ, Aurelio; HARO CORTÉS, Marta; BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (coordinadores) Cuentos y cuentistas: cruce de tradiciones en Hispanoamérica en El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral. Universidad de Valencia. Valencia, 2006.
- ORTIZ, Estrella. Contar con los cuentos. Editorial Palabras del candil. Guadalajara, 2009.

- PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Editorial fundamentos. Madrid, 2000.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento de Vladimir Propp. Editorial Fundamentos. Madrid, 2000.
- PULIDO, Belkys. La narración oral escénica al servicio del trabajo cultural comunitario. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. , México DF, 1998.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. El texto Infinito. Editorial Fundación Germán Sánchez Ruiperez. Madrid, 2004.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Los cuentos populares o tentativa de un texto infinito. Editorial Universidad de Murcia. Murcia, 1989.
- SIEFER, Elizabeth. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- THIRION, Viviane. Una mirada hacia la temporalidad. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.
- VALDERRAMA, Gonzalo. Daña la Jacaranda la palabra narrada para nada. Revista Contante y soñante N° 16. Colombia, 2009.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. Oralidad y voces que resisten. Revista Grial N° 168. Santiago de Compostela, 2006.
- YÁÑEZ, Gloria. Cosmovisión, Manejo del lenguaje en un relato oral. Revista Oralidad y Cultural. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana. México DF, 1998.

#### Home pages

- ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la Oralidad: una poética del habla cotidiana. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. Grupo de Lingüística Hispánica. Volumen 15 (2001). Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/referencias.html>. Accesado en: 07/09/11.

- BENJAMIN, Walter. El narrador. Disponible en: [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin\\_el\\_narrador.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf). Accesado en: 16/12/09.
- BREZON LAZAN, Gilbert. El poder del lenguaje y el lenguaje del poder. Disponible en: <http://www.amauta-international.com/BIBVIRT/PoderLeng.pdf>. Accesado en: 09/07/09.
- BUENAVENTURA, Nicolás. La importancia de hablar mierda. Disponible en [http://www.paisrural.org/enciclopedia/re\\_la\\_importancia.htm](http://www.paisrural.org/enciclopedia/re_la_importancia.htm). Accesado en: 17/12/09.
- CASALES, Fernando. Algunos aportes sobre la oralidad y su didáctica. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/aportes.html>. Accesado en: 07/09/09.
- CASTRO, Eduardo. Revalorización de la oralidad. Disponible en: [http://www.alipso.com/monografias2/LA\\_REVALORIZACION\\_DE\\_LA\\_ORALIDAD/index.php](http://www.alipso.com/monografias2/LA_REVALORIZACION_DE_LA_ORALIDAD/index.php). Accesado en: 07/05/10.
- COLTTERS ILLESCAS, Cathereen. Oralidad y escritura o femineidades y masculinidades en dos cronistas de indias y en dos nuevas novelas históricas. (Estudios Latinoamericanos). Anuario de Postgrado. 2001. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Disponible en: [http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-32253190\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32253190_ITM). Accesado en: 07/07/12.
- Consejo de Derechos Humanos ONU. Informe de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia. 31 de enero de 2012. Disponible en: [http://www.un.org/es/ga/67/agenda/pdf/d\\_hr.pdf](http://www.un.org/es/ga/67/agenda/pdf/d_hr.pdf). Accesado en: 6/11/12.
- CORDIER JACKSON, Marta E. La oralidad y lo real maravilloso en la obra de Fernando Ortiz Revista oralidad 13. , La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: <http://www.lacult.org/docc/REVISTA13.pdf>. Accesado en: 09/07/09.
- DÍAZ, Alexander. Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf>. Accesado en: 10/06/09.
- DÍAZ G, Luis. Oralidad y Memoria. Los caminos de la memoria. Revista Acta Poética 26 2005. Disponible en: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p181.pdf>. Accesado en 15/09/12.

- Dirección de Censos y Demografía DANE. Colombia nación multicultural. Disponible en: [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia\\_nacion.pdf](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia_nacion.pdf). Accesado en: 05/12/09.
- EPINAYU, Ignacio Manuel. Nosotros también somos historia. lineamientos para la recopilación, conservación y difusión de la memoria oral wayu. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/230862/ignacio-epinayu>. Accesado en: 08/12/09.
- FERNÁNDEZ, Hugo. Ponencia Abrapalabra, 2004. Más allá de los aplausos, el papel ético político de la narración oral. Disponible en: [www.abrapalabra.com](http://www.abrapalabra.com). Accesado en: 20/06/09.
- FERRO, Margarita. El teatro de Bertolt Brecht o el artificio de la realidad. Disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>. Accesado en: 10/11/12.
- FIGUEROA CELSO, Lara A. Los cuentos de nunca acabar en la tradición oral guatemalteca. Revista Oralidad 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 09/07/09.
- FRANCO, Víctor. Simbolismo y oralidad. Revista ALTERIDADES 7. Disponible en: <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt13-8-franco.pdf>. Accesado en: 07/07/09.
- FREIRE, Pablo. Una lectura del mundo. Disponible en: [http://www.istlyrecreacion.edu.ar/CLA\\_DOC\\_RGG\\_paulo\\_freibetto.htm](http://www.istlyrecreacion.edu.ar/CLA_DOC_RGG_paulo_freibetto.htm). Accesado en: 17/12/09.
- Fundación Wikipedia. El método de psicoanálisis. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicoan%C3%A1lisis>. Accesado en 09/11/12.
- GALEANO, Eduardo. Se equivoca el fuego. Disponible en: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/galeano/equivoca\\_fuego.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/galeano/equivoca_fuego.htm). Accesado en: 08/12/09.
- GALINDO CÁCERES, Jesús. Oralidad y Cultura. Revista ÁMBITOS N° 5. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/5/45galindo.htm>. Accesado en: 09/07/10.

- GARCÍA, Jesús. Oralidad y compromiso. Revista oralidad 13, La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: <http://www.lacult.org/docc/REVISTA13.pdf>. Accesado en: 09/07/09.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Tomado del Discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura, 1982. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>. Accesado en: 06/11/12.
- GARCÍA PAREJO, Isabel. Competencia Discursiva y Diversidad Cultural. Disponible en: <http://209.85.229.132/search?q=cache:Ak0-OFmdU64J:www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%2520ed%2520futuro/EF11/REVISTA%2520N%C2%BA11-EyF%2520DIGITAL/Estudios/42-Isabel%2520Garcia%2520Parejo.pdf+oralidad+y+poder&cd=79&hl=es&ct=clnk&gl=es>. Accesado en: 07/07/09.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Definiciones de la narración oral. Disponible en: <http://ciinoe.blogspot.com/2008/08/francisco-garzn-cspedes-cubaespaa.html>. Accesado en: 10/06/09.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Del cuento al género del cuento relámpago. Disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/FranciscoGarzoncespedesdelcuentoalgenerodelcuentorelampago.pdf>. Accesado en: 12/06/09.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad, narración oral y narración oral escénica. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1081/10562>. Accesado en: 10/06/09.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura. Disponible en: [http://ciinoe.blogspot.com/2009\\_04\\_01\\_archive.html](http://ciinoe.blogspot.com/2009_04_01_archive.html). Accesado en: 20/06/09.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura. Disponible en: <http://ciinoe.blogspot.com.es/2009/04/oralidad-oralidad-escenica-y.html>. Accesado: 10/07/09.
- GRIJELMO, Álex. El lenguaje del poder. Disponible en: <http://www.finlay-online.com/albarranschoolofmedicine/espanolconozca4.htm>. Accesado en: 07/07/09.



- GUTIÉRREZ VIDRIO, Silvia. El discurso político; Reflexiones teórico-metodológicas. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. MÉXICO. Disponible en: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=2131&archivo=7-140-2131mwx.pdf&titulo=An%C3%A1lisis%20argumentativo%20y%20esquematzaci%C3%B3n). Accesado en: 28/08/12.
- JOINIKI, Khemais. Las fórmulas de apertura y de clausura en los cuentos populares magrebíes y españoles. Revista Electrónica Culturas Populares 2. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/jouini.pdf>. Accesado en: 08/08/11.
- LIZCANO DORIA, Constanza. El poder de la palabra. Disponible en: [http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/poder\\_palabra.htm](http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/poder_palabra.htm). Accesado en: 07/06/09.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación. Revista Latina de Comunicación Social, 19 de julio de 1999. La Laguna (Tenerife). Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999fjl/64jmb.htm>. Accesado en: 08/07/09.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. Presencia africana, oralidad y transculturación. Revista Oralidad 10. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 09/07/09.
- MONSONYI, Esteban. La Oralidad. Revista Oralidad 2. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC, 1989. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_02\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_02_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 09/07/09.
- MURILLO, Daniel. ESPECIE DE PREFACIO A COMUNICACIÓN Y ORALIDAD. Revista oralidad y comunicación 15, Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n15/edit1-15.html>. Accesado en: 09/07/09.
- MONTROYA, Víctor. La tradición oral latinoamericana. Revista oralidad 12. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_12\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODMuMzIuMTgwLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_12_indice.php?uid_ext=&getipr=ODMuMzIuMTgwLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 07/09/09.

- MORENO, Vicente. Encuentro negro se toma el espacio del Chontaduro. Disponible en: [http://imagenymemoria.blogspot.com/2006\\_10\\_09\\_archive.html](http://imagenymemoria.blogspot.com/2006_10_09_archive.html). Accesado en: 12/12/09.
- NOTO, Cintia. Brecht Bertolt entre telones. Disponible en: <http://entretelones.blogcindario.com/2008/07/00007-teatro-epico-bertolt-brecht.html>. Accesado en: 25/09/12.
- OPINA, William. Colombia en el planeta. Disponible en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/COLOMBIA%20EN%20EL%20PLANETA.pdf>. Accesado en: 15/12/09.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. Literatura oral, oralidad ficticia. Chile. Revista Estudios Filológicos, N° 36, 2001. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci_arttext). Accesado en: 07/09/11.
- PÉREZ, Ángela María. Cuentaría Universitaria en Colombia. Disponible en: <http://www.biteca.com/cuenteros/gaceta0104.htm>. Accesado en: 16/12/09.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir\\_Propp](http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Propp). Accesado en: 09/11/12.
- QUNITANILLA CORO, Víctor Hugo. Memoria e Imaginario Social. Revista oralidad 11. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_11\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_11_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 09/07/11.
- RAMÍREZ M., Viviana. Oralidad y Resistencia Mapuche. Revista de Antropología Iberoamericana. Madrid. Disponible en: <http://www.aibr.org/antropologia/41may/articulos/may0503.php>. Accesado en: 7/08/10.
- REQUEJO del BLANCO, Antonio. Poesía Indígena de Tradición Oral. Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/torequejo15.html>. Accesado en: 07/07/09.

- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Cuentos al amor de la lumbre. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/descargas/guias/cuentos-al-amor-de-la-lumbre.pdf>. Accesado en: 10/08/11.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Cuentos populares, perfectamente incorrectos. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/cuentos-populares-perfectamente-incorrectos-65>. Accesado en: 13/09/11.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. En busca del cuento perdido. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/descargas/articulos/en-busca-del-cuento-perdido.pdf>. Accesado en: 08/09/11.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. Las raíces comunes de los cuentos populares entre Europa y la india. Disponible en: <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/las-raices-comunes-los-cuentos-populares-entre-64>. Accesado en: 08/09/11.
- SALAS De LECUNA, Yolanda; GONZÁLEZ YILORIA, Norma. La conciencia épica en la narrativa oral de los vencidos y de los vencedores. Revista oralidad 1. La Habana. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América latina y el Caribe, ORCALC. Disponible en: [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_01\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_01_indice.php?uid_ext=&getipr=ODEuMzQuMTAxLjIzNg==&lg=1). Accesado en: 09/07/09.
- SANTOS, Juan Manuel. Discurso Transportadores. Disponible en: [http://www.mindefensa.gov.co/descargas/Sobre\\_el\\_Ministerio/Discursos\\_del\\_Ministro/20070927Colfecar.pdf](http://www.mindefensa.gov.co/descargas/Sobre_el_Ministerio/Discursos_del_Ministro/20070927Colfecar.pdf). Accesado en: 15/12/09.
- SILVA, Omer. El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación. Revista Razón y Palabra. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n26/osilva.html>. Accesado en: 15/02/11.
- TORRES, Misael. Palabra de juglar. Ponencia para el Congreso internacional de oralidad, Bucaramanga, agosto 2004, Abrapalabra. Disponible en: <http://www.abrapalabra.com.co/2004/congreso.htm>. Accesado en: 08/06/09.
- URBIOLA, Alejandra; VÁZQUEZ, Ángel. Lenguaje, poder y polifonía organizacional. Revista Razón y Palabra Número 68. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/n68/varia/urbiola\\_wilhelm.html](http://www.razonypalabra.org.mx/N/n68/varia/urbiola_wilhelm.html). Accesado en: 07/07/09.

- ZIRES, Margarita. De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/anteriores/n15/zires2-15.html>. Accesado en: 07/08/11.

#### Tesis de master o doctorado

- DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría presentada en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia. Disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD. Accesado en: 08/09/09.
- SANFILIPPO, Marina. El renacimiento de la narración oral en España e Italia 1985-2005. Tesis Doctoral presentada en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>. Accesado en: 20/06/09.

#### Archivos de periódicos

- GAVIRIA, José Obdulio. Declaraciones a la prensa, 12 de febrero de 2008. Disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/internacional/Gobierno/Uribe/rechaza/marcha/paramilitares/elpepuint/20080212elpepuint\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/Gobierno/Uribe/rechaza/marcha/paramilitares/elpepuint/20080212elpepuint_3/Tes). Accesado en: 15/12/09.



**ANEXO**

## ANEXO

### ETAPAS Y EJERCICIOS DE ELABORACIÓN PROPIA NARRACION ORAL COMUNITARIA Y ESCENICA CRÍTICA

#### 1 Primera Etapa: Reconocerse

Objetivo: propiciar que las personas reconozcan y adquieran conciencia de que la oralidad es algo con lo que todos y todas contamos, que esta presente y vigente, y que todos y todas narramos oralmente en nuestras vida para sobrevivir, resistir, expresar, comunicar y transformar.

En esta etapa las personas realizan ejercicios para conocer su cuerpo en una faceta expresiva y sus limitaciones, y además se reconoce como poseedor de los elementos y el lenguaje para narrar oralmente cuentos

A partir los tres elementos básicos de la oralidad podemos llevar a cabo algunos ejercicios que nos permitan acercarnos al cumplimiento de este objetivo:

##### 1. 1 Ejercicios de palabra:

##### Ejercicio 1.

Todos reunidos en círculo. Se toma una pequeña pelota que el facilitador sostiene en sus manos. Las instrucciones son que el facilitador lanzara la pelota a alguna persona del grupo y quien la reciba deberá decir una palabra con la letra “a”. Después de decir la palabra esta persona deberá lanzar la pelota a otro compañero quien deberá hacer lo mismo. El facilitador cambiara las letras después de unos turnos. Después reemplazara las letras por diferentes temas, como animales, lugares, colores, marcas de coches, derechos, etc. Se tratara de extender el cambio de tema hasta que este a punto de agotarse el tema.

REFLEXION: la oralidad tiene que ver con el momento presente, con el aquí y el ahora del emisor, el receptor y el mensaje.

### Ejercicio 2

Todos en círculo. El facilitador le dice una frase a la persona de la derecha y esta deberá agregarle algo para decírsela a la persona de su derecha. Así hasta que el último diga toda la frase por larga que sea.

REFLEXION: la oralidad puede ser un proceso colectivo en donde todos tienen la posibilidad de aportar algo para construir un mensaje

### Ejercicio 3

Organizados en parejas. Cada persona le cuenta a la otra el día mas feliz de su vida

Reunidos en círculo. Cada persona comparte con el grupo lo que le contó su compañero de ejercicio.

REFLEXION: la oralidad esta íntimamente ligada a nuestra vida, nuestra felicidad

### Ejercicio 4

a. Organizados en parejas uno hará de jefe y el otro de empleado

El que hace de empleado debe inventar una excusa por haber llegado tarde al trabajo

Cambio

b. Una persona hace de novio y otra hace de novia

El que hace de novio debe convencer a la novia de que se case con el y no con otro

Cambio

c. Uno hace de político y otro de votante

El que hace de político debe convencer al votante de que vote por el

Cada persona comparte con el grupo en general la excusa, la declaración de amor o el discurso político.

REFLEXION: la oralidad esta en nuestra vida cotidiana, la utilizamos de muchas maneras y de muchas formas.

### Ejercicio 5

Organizados en parejas. Dos amigos se encuentran y se cuentan que ha sido de la vida de cada uno. Después se comparte en grupo



REFLEXION: la oralidad esta ligada a la construcción de tejido social

## 1.2 Ejercicios de voz

### Ejercicio 1

Organizados en círculo. Se propone una frase que todos deben memorizar

Se propone uno por uno a todos los participantes que digan la frase alternando las siguientes instrucciones

Como si estuviera en un campo de fútbol y le estuviera hablando al árbitro

Como si le estuviera hablando a la persona que ama

Como si le estuviera hablando a un sacerdote en una iglesia

Como si le estuviera hablando a un señor mayor de edad

Como si le estuviera hablando a un niño recién nacido

REFLEXION: sobre el matiz en la voz

### Ejercicio 2

Diciendo la misma frase cada uno debe asumir un rol al azar de los que están en una bolsa escritos. Los roles pueden ser:

Militar

El papa

El presidente del ayuntamiento

La mama de cada uno

El profesor de escuela

Un clown

etc.

REFLEXION: sobre el timbre y la tonalidad

### Ejercicio 3

Organizados en círculo. Se propone una frase que todos deben memorizar. Visualizar que estamos en una cabina de teléfono, solo tenemos una moneda y el teléfono esta marcando el tiempo, queda poco tiempo para decirle a la otra persona la frase. Se propone que uno a todos

los participantes digan la frase en los siguientes tiempos de duración que serán establecidos por el facilitador

En 3 segundos

En 5 segundos

En 7 segundos

Y así sucesivamente.

La frase debe durar lo que dura el tiempo.

REFLEXION: sobre el ritmo, la velocidad y duración

#### Ejercicio 4

Organizados en círculo. Se pide a algunos participantes que se dirijan a otro para decirle que no le gusta la camisa que trae evidentemente furioso, casi gritando, diciendo las palabras con fuerza.

REFLEXION: sobre la acentuación

#### Ejercicio 5

a. Distribuidos en el espacio en parejas, las parejas se separan procurando que entre una y otra haya otra persona

Después todas las parejas al mismo tiempo intentan decirse algo

Reunidos en grupo se conversa acerca de si pudieron escucharse

b. Sentados como en una conferencia una pareja escogida debe hacerse una pregunta y responderla sin que el conferencista se entere

REFLEXION: sobre la proyección

#### Ejercicio 6

Reunidos en parejas. Con un dedo en la boca como sacándose algo de allí, se intenta conversar con la pareja. Otra posibilidad es meterse algún alimento a la boca e intentar tener la conversación de esa manera

REFLEXION: sobre la dicción

### Ejercicio 7

Nombre: el radio

Se pide a todos los participantes que se tumben en el suelo boca arriba organizados en una fila india. Uno de los participantes permanecerá de pie funcionando como la persona que cambia el dial del radio. El dial será la su pie y las distintas emisoras o canales serán las personas que están tumbadas en el suelo. La persona que cambia el dial se moverá de un lugar a otro tocando con su pie los pies de los participantes tumbados. Cada participante deberá escoger una emisora temática. Se proponen las siguientes:

- una emisora deportiva transmitiendo una carrera de caballos, un partido de fútbol o algún otro deporte
- una emisora en donde se hagan recetas de cocina
- una emisora de música tropical movida
- Una emisora de música clásica
- una emisora donde transmiten una misa
- una emisora donde dan consejos de pareja

Cada vez que es tocada cada persona debe hablar utilizando todos los recursos de su voz y la emisora que le correspondió. Su intervención se suspende cuando la persona que hace de dial deja de tocarla y reanudara a hablar cuando vuelva a ser tocada continuando en la parte en donde se quedo anteriormente.

REFLEXION: en la vida cotidiana dependiendo de nuestras profesiones, gustos o intereses asumimos maneras de comunicar lo que queremos, dependiendo de ellos.

### Ejercicio 8.

Nombre: el director de orquesta corporal

Organizados en parejas uno hará de orquesta y el otro de director. El que hace de orquesta escoge una frase o pequeño texto que pueda memorizar. (Con el tiempo también se pueden utilizar este ejercicio para entrenar cuentos enteros). Se puede visualizar que el cuerpo de la orquesta representa sentimientos o sensaciones o estados de ánimo, de tal manera que la cabeza, cuello y pecho serán por ejemplo tristeza, brazo derecho, miedo, brazo izquierdo, euforia y tronco hasta pies aburrimiento.

El director de orquesta pasara su mano por acá una de los sentimientos, estados o sensaciones que se deseen escoger y el que hace de orquesta deberá recitar el texto con las variantes de la voz marcados por el director. Luego de cambian.

REFLEXION: nuestra voz también esta influenciada por los sentimientos que tenemos respecto a las personas, cosas y lugares y a la hora de expresarlos la voz y sus modos nos ayudan a ello.

### 1.3 Ejercicios de Gesto

#### Ejercicio 1

##### Comunicación corporal

Cada persona escribe en un papel una frase y después intenta comunicársela a otra utilizando simplemente el cuerpo

#### Ejercicio 2

##### Charada

Organizados en dos grupos se juega a la charada con distintos géneros. Se trata de comunicar un concepto o termino cualquier a sus compañeros de equipo.

#### Ejercicio 3

##### Oficios

Realizar los gestos de un oficio cualquiera

#### Ejercicio 4

##### Sentimientos

El participante sale y entra con un sentimiento en el rostro, los demás deben adivinar cual es.

#### Ejercicio 5

##### Mimando acciones cotidianas

Hacer mimo de todas las acciones que han hecho desde el momento en que se levantaron y hasta que llegaron a ese lugar.

## Ejercicio 6

## Deportes

Jugar en parejas un deporte que los dos escojan. O uno escoge y el otro sigue la cuerda.

## Ejercicio 7

## El regalo

Un jugador entrega otro regalo a otro y este debe descubrir que tipo de regalo es

## Ejercicio 8

## La falsa buena noticia

Uno entra y después el segundo que entra le da una buena o mala noticia, el otro reacciona con el gesto y el cuerpo.

## 2. Segunda etapa: expresar y comunicar

Objetivo: realizar ejercicios para tornar el cuerpo expresivo y comunicador y aprovechar mejor la palabra, voz y gesto para narrar oralmente cuentos

## 2.1 Ejercicios de Palabra

## Ejercicio 1

## Narraciones cotidianas

Se pide a la persona que narre alguna situación cotidiana de su vida. Esta narración debe ser descriptiva de acuerdo al tema escogido o asignado. La narración debe ser bien descriptiva, pormenorizada, contando el antes y el después. No se puede decir “vine en autobús al taller”. Debe extenderse mas por ejemplo: “a las 2pm Salí de casa y camine hasta la esquina a la parada de la ruta 34, espere durante 15 minutos, el autobús estaba muy lleno, tuve que venirme de pie, 5 minutos después se subió mi amigo Juan...”

Se pueden distribuir los siguientes temas entre los participantes:

- como ha venido hasta el lugar el día de hoy
- que ha desayunado, almorzado o cenado el día de hoy
- como ha sido el día de hoy

- que suele hacer los fines de semana
- como se baña ud
- como se acuesta a dormir
- que ha comido el día de hoy
- cual es su comida preferida, de que se compone, como se prepara, como se come, porque le gusta
- como es su habitación, su casa, su barrio, su comunidad, su región
- que es lo que mas le gusta hacer, porque, como lo hace
- quienes componen su familia, como describiría a cada uno de ellos con una palabra
- el recuerdo mas antiguo que tiene esa persona
- a que se dedica, en que trabaja, como lo hace, porque lo hace
- que le entristece, que le alegra, alguna situación o anécdota donde se allá sentido así
- alguna situación o anécdota de justicia o injusticia que recuerde
- una anécdota de miedo que allá tenido
- en general conociendo algunas características básicas del grupo con el que se trabaja se pueden determinar temas para narrar que tengan que ver con sus problemáticas, anhelos, sueños, derechos violados, etc.

Se otorga un tiempo para que cada persona piense en lo que va a narrar. Sentados en círculo se propone que voluntariamente algunos o todos narren lo que les correspondió

REFLEXION: todos y todas tenemos algo que contar, tenemos el derechos a hacerlo, podemos hacerlo como acabamos de ver, todas las cosas son importantes y además nuestras vidas y las cosas que nos pasan pueden ser fuentes para crear cuentos. El principal elemento de los cuentos son las narraciones (como se acaba de hacer), no las reflexiones. Los cuentos contienen narraciones y esas narraciones acciones o hechos dicen mucho o todo de las personas, las comunidades, sus gustos, sus anhelos, sus tristezas, en general de su modo de vivir.

## Ejercicio 2

### Narraciones accionadas

Se pide que cada persona escriba en una hoja de papel y en 9 frases separadas por puntos lo que ha narrado en el ejercicio anterior, dejando un espacio en blanco abundante frente a cada una de ellas, para ello se recomienda escribir con la hoja puesta en posición horizontal.

Se pide a las personas que organicen las frases de tres en tres, de tal manera que cada trío de frases corresponda a una parte del cuento así: inicio, nudo desenlace

Inicio: se pide a las personas que escriban una frase para empezar el cuento, una que no supere las 2 líneas de extensión, una frase que sea atractiva, que llame la atención, que produzca curiosidad por lo que se va a contar a continuación, que capture la atención

A continuación de deben leer las tres primeras frases escritas. Si no están presentes en estas primeras tres frases debe agregarse un tiempo en el que sucede el cuento, el personaje principal, que puede o no ser la misma persona y el lugar en donde ocurren los hechos. Si esta información no está presente, se coloca en el espacio en blanco dejado frente a cada una de las frases.

Nudo-conflicto: se leen las frases de 4 a 6 a fin de encontrar si en ellas hay un problema al cual se enfrentaron, una pequeña prueba que tuvieron que solucionar para continuar adelante, un enfrentamiento con alguien o algo, por mas pequeño o simple que parezca o sea. Si no lo hay se inventa uno. Si hace falta se agregan datos en el espacio de enfrente a fin de hacerlo mas intenso y con fuerza

Desenlace o final: se leen las frases 7 a 9 y se intenta darle un final al cuento donde se muestre la manera como se soluciono el conflicto.

REFLEXION: los hechos que hacen parte de nuestras vidas pueden convertirse en historias de las cuales todos, inclusive los mismos protagonistas podemos aprender. No importa si la historia inicial es cambiada o transformada en el proceso, eso hace parte de la oralidad y la adaptación. Con eso se repasa una de las formas de creación de un cuento a partir de hechos cotidianos.

### Ejercicio 3

#### Recursos previos para la construcción del cuento

Recurso Continuidad: Ir con lentitud y hacer referencia a lo que ya se ha dicho o ha sucedido en la cadena de sucesos del cuento

Recurso Formula Acumulación: utilizarlo para la construcción de las frases y la subordinación de los contenidos narrados

Recurso Formula Situacional las cosas: adaptar las acciones o sucesos a acciones cotidianas de conocimiento del público

Recurso Formula Métrica: La organización y construcción métrica de los enunciados y sucesos contribuye a memorización

Recurso Formula Pautas Rítmicas: las antitesis, aliteraciones, asonancias y expresiones fijas contribuyen a posicionar el mensaje mejor en el pensamiento

Recurso formuleidad: formulas o grupos de palabras con iguales condiciones métricas para expresar una idea

Recurso números: ayudan al ritmo y organizan el caos del cuento. Algunos como el 1 es génesis, 2 pareja u posición, 3 pruebas, 4 salida creativa, 40 o 101 símbolo de mucha cantidad, 7 mágico.

Recurso Formula Repetición o Redundancia: recordar lo que se ha dicho y que se quiere posicionar en el mensaje de lo narrado

Recurso adjetivo: en los cuentos se utilizan por contraste sin término medio, se es bueno o malo por ejemplo

#### Ejercicio 4

Creación de un cuento con elemento héroe oprimido-carencia fechoría

Definir un tema lo mas delimitado posible

Sobre el inicio:

Determinar un personaje principal del cuento héroe que debe ser un oprimido

Determinar la formula de inicio del cuento

Determinar la relación familiar-social-grupal con base en el numero 3. Es decir, tres personajes en donde el menor de ellos es el héroe oprimido

Determinar el tiempo y lugar del cuento

Sobre nudo o conflicto:



Determinar y describir la carencia del héroe oprimido (puede ser una necesidad, un bien material o espiritual para acceder al goce de un derecho humano o la violación de algún derecho humano). Esta carencia es provocada por la fechoría del antihéroe quien es el responsable de ella. Esta fechoría debe tener características de inhumana y excesivamente cruel.

Someter al héroe a alguna prueba que puede ser un combate contra el antihéroe, conseguir algo, resolver un acertijo, buscar ayuda o lo que sea con relación a la carencia. Aquí solo se describe cual es la prueba

Sobre desenlace:

Describir como el héroe oprimido resuelve la prueba, como gana el combate, como consigue ese algo, como resuelve el acertijo, como busca y encuentra la ayuda o lo que sea con relación a la carencia

Determinar el castigo para el antihéroe

## Ejercicio 5

Con la sugerencia

Definir la sugerencia en la narración oral de cuentos. La sugerencia es la acción de hacer metáfora o utilizar el símil o la comparación para la determinación de personajes, lugares, cosas o acciones del cuento. Este elemento narrativo puede potenciar los elementos universales del lenguaje utilizando: a) la generalización (indeterminación en el tiempo), b) la eliminación (omisión de circunstancias de modo) y c) la distorsión (cambio de sentido o significado de algo)

Pedir a los participantes que propongan sugerencias para algunos personajes, lugares, cosas o acciones del cuento.

Posibilidad:

Recurso Abstractividad del lenguaje: se trata de realizar la abstracción de los contenidos del cuento narrado oralmente a cada persona en particular. Este acto provoca creación. Pedir a cada persona que narre su relato y posteriormente preguntar a su público que imágenes se hicieron al escucharla estableciendo si las crearon de la nada o las representaron de sus recuerdos.

## Ejercicio 6.

### Adaptación a la oralidad

En algunas ocasiones deseamos narrar textos literarios pero que son más oportunos para leer. Debemos entonces adaptarlos a un lenguaje más oral. Para ello podemos echar mano de algunas características de la oralidad definidas por Walter J ONG como lo son la utilización del “y”, la adjetivización, la adición o la repetición. Se pide entonces a los participantes que lean y releen el texto a fin de ubicar como podemos adaptarlo al lenguaje oral utilizando esos elementos. Igualmente los siguientes recursos proporcionan ideas de cómo hacer que el texto sea oral;

Recurso “a pero b”: presencia de construcciones adversativas para el planteamiento de las contradicciones (a pero b), estas se deducen de la lógica.

Recurso control narrativo: utilización de la formula del “por fin” y del “ya que” puesto que le da la condición al narrador de saber que es lo que pasara en la historia

Recurso Formula Acertijos Proverbios: además de agudizar la inteligencia permiten fácilmente almacenar conocimientos.

Recurso: el usos de adjetivos superlativos ejemplariza o señala a los personajes

Recurso formulas canciones o poemas: en el transcurso del relato contribuyen a relajar, reforzar o dar ritmo sobre algo que ya se ha dicho

Recurso método de montaje: fijar la cadena de sucesos del cuento, visualizar las imágenes.

## 2.2 Ejercicios de voz

Trabajo del elemento vocal o fonético mediante la utilización de la voz con todas sus posibilidades de expresión y presencia, para reforzar el mensaje utilizando el recurso de la prosodia. Son ejercicios relacionados con el ritmo la música y la letra. Aprovechamiento de los hechos fonéticos (acento, tono, entonación, pausas) facilita la memoria

## Ejercicio 1.

## Respiración

Tumbados en el piso boca arriba, se solicita dejar libre la respiración. Descansar

El facilitador ira dando instrucciones de cómo respirar.

Se pide respirar desde el abdomen inhalando por la nariz y expulsando por la boca unos minutos después se marca el ritmo de la respiración, tanto in o out con números, primero aumentando los números para in y reduciendo para out, después disminuyendo para in y aumentando para out

REFLEXION: ejercicio que contribuye a mejorar la respiración torácica, ideal para poder narrar a buen ritmo.

## Ejercicio 2

### Vocales respiradas

De pie se pide respirar libremente. Después tomar aire por la nariz y dejar salir por la boca, primero suave y después con fuerza. Luego se solicita tomar mucho aire, retener en el estomago y después expulsar por la boca diciendo en voz alta la vocal “a” hasta cuando alcance la persona. Así se hará en las siguientes respiraciones con las demás vocales.

## Ejercicio 3

### Vocalización

Se pide a los asistentes que introduzcan dos dedos de su mano derecha o izquierda en su boca, pero como si estuvieran empuñando toda la mano. Después y una por una se procura decir las vocales intentando modular y vocalizar lo mejor posible. Después se puede hacer el ejercicio con textos o frases mas largas.

REFLEXION: ejercicio que contribuye a desarrollar la focalización.

## Ejercicio 4

### Las estaciones

Se ubican 4 sillas en una fila, representando cada una de ellas, una estación del año. Cada persona debe escoger un texto, preferiblemente que sea un pequeño cuento y procurar recordarlo. Luego se divide el texto en 4 partes. Cada una de estas partes ha de ser recitada en voz alta procurando que la voz, su matiz, tono, potencia y demás facetas de esta representen la estación en donde se encuentran sentadas las personas.

REFLEXION: en los cuentos los lugares y las características geográficas y climáticas también pueden representarse mediante las variantes de la voz, lo que contribuye al texto.

#### Ejercicio 5.

##### La línea de voces del cuento

Se escoge un cuento o texto para narrar. Luego se divide en sucesos representados en frases, ítems, o líneas, separadas por guiones, puntos o números. Posteriormente se dibuja una línea en el piso que estará dividida en partes iguales de acuerdo a los sucesos seleccionados. Frente a cada parte de escribirá un sentimiento, emoción o estado de ánimo. Después de ello el participante deberá caminar sobre la línea presentando el cuento e interpretándolo de acuerdo al sentimiento que esa parte le sugiere desde la vocalidad.

REFLEXION: este ejercicio puede servir para entrenarnos, después cada uno puede construir su propia línea de voces de acuerdo con los sentimientos, emociones o estados de ánimo de su propio cuento

#### Ejercicio 6.

##### Propiedades de la voz

Una vez determinado el texto a narrar podemos explorar las posibilidades y propiedades de la voz con él. Recordamos: Dicción, Proyección, Acentuación, Velocidad, Tono, matiz.

#### 2.2.1 Ciclo del ritmo

#### Ejercicio 7

##### Juego de ritmo y movimiento

Se forman dos equipos. El primero, a una señal del director, comienza a hacer individualmente todos los tipos de sonidos y movimientos rítmicos que se le ocurran. Los componentes de ese grupo deben unificar en pocos segundos sus movimientos, ritmos y sonidos. El segundo grupo comienza entonces a reproducir los movimientos y ritmos del primero, a continuación los transforma en ritmos individuales, los reunifica, los pasa al otro grupo, y así sucesivamente.<sup>466</sup>

### Ejercicio 8

#### Unificar el ritmo dentro del círculo

Todos los actores inician juntos un ritmo, con la voz, las manos y las piernas; después de unos minutos cambian lentamente, hasta que un ritmo nuevo se impone, y así sucesivamente, durante varios minutos.<sup>467</sup>

### Ejercicio 9

#### La máquina de ritmos

Un actor va hasta el centro e imagina que es la pieza del engranaje de una máquina compleja. Hace un movimiento rítmico con su cuerpo y, al mismo tiempo, el sonido que esa pieza de la máquina debe producir. Los otros actores prestan atención, en círculo, alrededor de la máquina. Un segundo actor se levanta y, con su propio cuerpo, añade una segunda pieza al engranaje de esa máquina, con otro sonido y otro movimiento que sean complementarios y no idénticos. Un tercer actor hace lo mismo, y un cuarto, hasta que todo el grupo esté integrado en una misma "Máquina, múltiple, compleja, armónica. Cuando todos estén integrados en la máquina, el director dice al primer actor que acelere el ritmo: todos deben intentar seguir ese cambio en el funcionamiento. Cuando la máquina esté próxima a la explosión, el director indica al primer actor que disminuya el ritmo hasta que todas las personas terminen juntas el ejercicio. Para que todo funcione bien, hace falta que cada actor intente realmente escuchar lo que está oyendo.<sup>468</sup>

### Ejercicio 10

#### Juego de pelota peruano

---

<sup>466</sup> BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Editorial Alba, p. 180.

<sup>467</sup> *Ídem*.

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 181.

Este juego puede parecer más complicado de lo que es. En realidad, se trata de un juego sencillo y agradable. Cada actor imaginará que tiene en sus manos una pelota: de fútbol, tenis, golf, playa, cualquier tipo de pelota (o globo). Los participantes deben imaginar el tipo de material usado en su confección y jugarán con esas pelotas, repitiendo un ritmo, con todo el cuerpo participando en ese juego, no sólo las manos o los pies, y con la voz que reproduzca, rítmicamente, el sonido que ellas producen. Tendrán un tiempo para establecer el ritmo corporal y sonoro, jugando en la sala, todos simultáneamente.

Transcurridos unos minutos, el director dirá: «¡Preparaos!». En ese momento, cada participante elegirá un compañero y ambos deberán seguir jugando con su pelota, uno enfrente del otro, observando los mínimos detalles del juego del compañero. Entonces, el director dirá «¡Cambiad la pelota!» y ellos lo harán adoptando, unos de otros, los sonidos y movimientos rítmicos, lo más exactamente que puedan. Y se irán con su nueva pelota, la segunda.

Después de unos minutos en los que cada participante juega con esta su segunda pelota, el director repetirá una vez más: «¡reparaos!». Los participantes deberán buscar otros compañeros diferentes de los primeros, y cuando oigan «¡Cambiad la Pelota.» la cambiarán de nuevo y saldrán con la tercera. Finalmente, el director dirá: «¡Encontrad la pelota original!».

A partir de ese momento los participantes deberán buscar la pelota con la que comenzaron el juego, la primera, sin dejar de jugar con la que llevan consigo, la tercera.

Cuando el actor encuentre a la persona que está con su primera pelota, dirá: «¡Tú sales!». No obstante, no debe olvidar seguir jugando con la pelota que tiene en ese momento, la tercera, y que pertenece a alguien que aún no la ha descubierto. Quien salga, deja de jugar y queda fuera de la zona del juego, pero debe continuar buscando su propia primera pelota, que aún sigue en manos de otro. Cuando el actor la encuentre, debe dirigirse a la persona que la tiene y repetir la orden de que salga. Así será hasta que todos hayan recuperado su pelota..., lo que raramente ocurre<sup>469</sup>

## Ejercicio 11

### Ritmo con zapatos

Es un juego infantil, absolutamente infantil, pero muy útil para coordinar elencos. Los actores se sientan en el suelo, en círculo, cada uno frente a un zapato. Y comienzan a cantar una canción muy conocida por todos, marcando el ritmo, la cadencia y, en cada momento fuerte,

---

<sup>469</sup> Ibídem, p. 183

pasando el zapato al compañero que está a su derecha, menos en ciertos momentos que han de fijarse de antemano, como por ejemplo:

Allí va una (pasa)

Allí van dos (pasa)

Tres palomitas volando (aquí no se pasa el zapato, sino que se golpea con él frente al compañero y cada persona se queda con el que tiene, sin pasarlo) ,

Una es mía (pasa)

Otra es tuya (pasa)

¡Otra de quien la está agarrando! (no pasa: sólo golpea el suelo y se queda el mismo zapato).

Antiguamente jugábamos este juego como una especie de competición: el que acababa la rueda con más de un zapato delante salía del juego, llevándose el suyo. Hoy lo que importa es jugar de la mejor manera posible y con todos los participantes -de manera que cada uno se preocupe por el otro, sin intentar eliminarlo-, desarrollando así la solidaridad del grupo.<sup>470</sup>

## Ejercicio 12

### El cacique

En círculo, los actores sentados. Una persona sale de la sala. El grupo elige al cacique, que será la persona que iniciará todos los cambios de ritmo y todos los movimientos rítmicos en el círculo. La persona que ha salido vuelve a entrar y deberá adivinar quién es el cacique.<sup>471</sup>

## Ejercicio 13

### Diálogo de los ritmos en círculo

Un actor piensa en algo e intenta traducirlo en ritmo físico y sonoro (no se trata de hacer mímica). Su interlocutor lo observa y responde, dirigiéndose a una tercera persona y contando la misma historia; esa persona la escucha y la transmite a una cuarta persona, y así sucesivamente. Al final, los participantes (seis o siete como máximo) dirán qué sintieron al hacer ese ritmo, y qué pensaban, y también qué creían estar oyendo o diciendo.<sup>472</sup>

## 2.2.2 Ciclo de las Emociones a través de la voz

---

<sup>470</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 190.

## Ejercicio 1

¿Cuántas «aes» existen en una «a»?

En círculo. Un actor va hasta el centro y expresa un sentimiento, sensación, emoción o idea, usando solamente uno de los muchos sonidos de la letra «a», con todas las inflexiones, movimientos o gestos con los que sea capaz de expresarse. Todos los demás actores, en el círculo, repetirán el sonido y la acción dos veces, intentando sentir también esa emoción, sensación, sentimiento o idea que ha originado el movimiento y el sonido. Otro actor va hacia el centro del círculo y expresa otros sentimientos, sensaciones, ideas o emociones, seguido nuevamente por el grupo, dos veces. Cuando ya muchos hayan creado sus propias «aes», el director pasará a las otras vocales (e, i, o, u); después a palabras de uso habitual en la vida cotidiana; después a «sí» queriendo decir «sí», a «sí» queriendo decir «no», a «no» queriendo decir «no», y a «no» queriendo decir «sí». Finalmente pide que utilicen frases enteras, también de la vida cotidiana, siempre intentando expresar, con las mismas frases, ideas, emociones, sensaciones y sentimientos diferentes.<sup>473</sup>

## Ejercicio 2

### Magnificar

Los actores magnifican todas las emociones, movimientos, conflictos, etc., siempre dentro del rumbo cierto, pero superando el límite aceptable. No se trata de sustituir una cosa por otra, sino sólo de magnificar: cuando se odia, se magnifica el odio; cuando se ama, se magnifica el amor; cuando se grita, se magnifica el grito, etc. Para encontrar el enfoque correcto del microscopio, el científico no va enfocando poco a poco hasta llegar al foco preciso, sino que va más allá y después, con mayor seguridad, vuelve atrás hasta reencontrarlo.<sup>474</sup>

## Ejercicio 3

### Sonidos rituales

Los participantes hacen los sonidos de un ritual en particular, como despertarse por la mañana o ir a casa, volver del trabajo, de cías, de la fábrica, etc.<sup>475</sup>

---

<sup>473</sup> *Ibídem*, p. 193.

<sup>474</sup> *Ibídem*, p. 378.

<sup>475</sup> *Ibídem*, p. 198.



## 2.3 Ejercicios de Gesto

### 2.3.1 Ciclo cuerpo expresivo comunicador

#### Ejercicio 1

##### Lenguaje brazos y mano

**Emblemas:** Gestos reemplazables por palabras o frases (ej: venga, pare, etc.). Pedir a la persona que ejemplifique un emblema ante el grupo. Este debe identificar cual es. Otra posibilidad es que en una improvisación el grupo le diga palabras al azar a la persona y esta intente traducirlas a emblemas

**Ilustradores:** Ilustran y complementan lo que se esta diciendo.

- **Batutas e hidrógrafos:** gestos lógico discursivos que van siguiendo la dirección del pensamiento. ¿Cómo? Utilizando la figura de la batuta del director de orquesta clásica, una persona narrara algo llevando la dirección de lo narrado con sus manos como si tuviera en ellas una batuta.

- **Los deícticos:** señalan, como acompañamiento del discurso, lugares imaginarios o reales, los espaciales que ilustran las dimensiones, tamaños - volúmenes de las cosas o de las ideas: grande, pequeño, lejano, etcétera. ¿Cómo? Narrar algo que tenga incluido muchos lugares y mientras se hace dibujarlos imaginariamente con las manos

- **Los pictógrafos:** trazan las formas o las configuraciones icónicas de lo descrito, los gestos que ilustran conceptos tales como: vasto, delgado, horizontal, fino, sinuoso, etc. ¿Cómo? Determinar varias cosas y buscar para ellas una seña de las manos que condense su característica principal y reconocible

- **los kinetógrafos:** Ilustran los movimientos, de ahí su raíz kine (movimiento): rápido, lento, zigzagueante, etc. ¿Cómo? Narrar algo que implique movimiento y materializarlo con las manos.

## Ejercicio 2

### Lenguaje con todo el cuerpo

Manifestaciones de Afecto Indicaciones de estado emotivo a partir de los estados primarios: (Felicidad, Sorpresa, Tristeza, Temor, Rabia, Asco, Desprecio, Interés, Preocupación). ¿Cómo? Representar cada una de ellas con todo el cuerpo.

Gestos Reguladores: Gestos recíprocos entre emisor y receptor en interrelación. Regulan y sincronizan intervenciones en los diálogos, puntualizan conversaciones. Son movimientos de cabeza, cambios de postura, arqueado de cejas. ¿Cómo? Simular una conversación en donde se utilicen estos gestos

### 2.3.2 Ciclo mirada y cara

## Ejercicio 1

### Estados de ánimo

Ver cuadro de quinemas. Escoger un estado de ánimo. La primera directriz es el estado de ánimo presente. Luego se indicara la intensificación de ese estado de ánimo. Posteriormente el disimulo estado de animo y finalmente el cambio al estado de animo contrario al escogido.

## Ejercicio 2

### Mirada comunicadora

Se indicara dirigir la mirada a tres puntos específicos del lugar en repetidas veces mientras se narra algo. Posteriormente se indicara durar con la mirada en un punto escogido de los tres durante 20 segundos. A continuación dejar la mirada con una intensidad en otro punto bajando y subiendo el grado de intensidad de la misma. Finalmente se orientara con la mirada propia la mirada de las demás personas presentes

## Ejercicio 3

### Mirada presente

Salir a estar, posicionar la presencia escénica con la mirada. Se trata de salir y estar, conectar y comunicar con el público.

### Ejercicio 4

#### Mirada me gusta y no me gusta tanto

Salir y mirar a alguien “bien” y a otro “no tan bien”. Después se debe determinar cada uno por parte del grupo.

### Ejercicio 5

#### Observación

El participante mira a sus compañeros durante unos minutos; después, de espaldas o con los ojos vendados, intenta describirlos con el mayor número posible de detalles: colores, indumentaria, señas particulares<sup>476</sup> (Sirve para desarrollar la concentración y control del público)

### Ejercicio 6

#### Descubrir la diferencia

Dos filas, cada participante frente a otro, observándose; se vuelven de espaldas y alteran un detalle determinado en sí mismos o en la ropa; vuelven a mirarse y cada uno debe descubrir la diferencia en el otro.<sup>477</sup>

### Ejercicio 7

#### El líder designado

Los participantes se colocan en círculo (o en más de uno si son muchos), cierran los ojos; el director anuncia que pasará dos veces detrás de todos los participantes de cada círculo y, en una de ellas, tocará sólo a una persona, sólo a una, en cada círculo: ése será el líder designado. A continuación, todos deben abrir los ojos y, sin hablar, sólo observándose, descubrir quién es

---

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>477</sup> *Ídem*.

el líder. Es sencillo: todos estarán sinceramente intentando descubrir quién está mintiendo, y el líder, mintiendo, simulará que también busca. Después de unos minutos, el director pide que todos levanten el brazo y, a una señal, indiquen al que creen que es el líder. El juego se hace dos veces y, en la última, inevitablemente todos los actores se comportan siempre de una forma muy diferente. El director pide que los participantes indicados como líderes <sup>no</sup> revelen la verdad, si lo son o no. Después de la segunda vez, el director pregunta por qué han elegido a éste o aquél, y todos darán sus razones para sospechar que el mentiroso era uno o el <sup>que</sup> no. En verdad, y allí reside el truco, el mentiroso es el propio director: la primera vez, no tocará a nadie, no habrá ningún líder; en la segunda tocará a todos, todos serán líderes.<sup>478</sup>

## Ejercicio 8

### Ganarse al público

Alguien sale y con la mirada y cuerpo intenta ganarse a alguien, cuando lo ha conseguido sale.

## 2.3.3 Ciclo varios

### Ejercicio 1

#### Personaje

Determinar un gesto característico de cada personaje en el texto escogido para el ejercicio.

### Ejercicio 2

#### Comunicar un mensaje

El personaje del cuento quiere comunicar un mensaje.

El narrador sale a escena y lo representa con su presencia, mirada y leves gestos.

El público debe identificar cual mensaje es.

### Ejercicio 3

---

<sup>478</sup> *Ibíd.*, p. 269.

## Lugar

Determinar un gesto característico de cada lugar en el texto escogido para el ejercicio.

## Ejercicio 4

### Complemento

El complemento es el texto no verbal o gestual que nos ayuda a clarificar, reforzar o ampliar la información o acción que estamos comunicando con la palabra y la voz.

Escoger que acción, información o situación puede ser sujeto de complemento y proponer acciones físicas para ello.

## Ejercicio 5

### Lenguaje de la proximidad

La proximidad también es una forma de comunicar algo al público y esa proximidad puede aprovecharse para el cuento siempre y cuando tenga un sentido.

Determinar por lo menos un momento en el que nos acercamos al público y como lo hacemos.

## Ejercicio 6

### Interactuar

Determinar una acción desde el cuento para interactuar con el público

## 2.3.4 Ciclo espacio

### Ejercicios 1

#### Comportamiento espacial

Narrar algo mientras se buscan en diferentes momentos las siguientes premisas: a) tener contacto físico con alguien del público, b) conseguir proximidad física con alguien.

Otro aspecto para trabajar es la orientación en el espacio, para ello se puede pedir que se narre algo mientras se mueve en todos los puntos cardinales sin perder el contacto con la mirada del público.

## Ejercicio 2

### Espacio dividido

Se divide el espacio en cuadrados de dualidades, el narrador va recorriendo los cuadrados narrando su cuento y experimentando corporalmente lo que le propone cada cuadro. Pueden proponerse: fuertes-débiles, seguro-inseguro, perezoso-enérgico, aburrido-emocionado.

## Ejercicio 3

### Inventando el espacio en la sala

Usando sus cuerpos los participantes recrean un ambiente en la sala: un barco, una iglesia, un banco, una sala de baile, un desierto, un océano, etc. El primer participante se coloca en la posición en la que estaría si la sala fuese ese barco, iglesia, etc.<sup>479</sup>

## Ejercicio 4

### Las sillas en el espacio vacío

Uno a uno, cada participante puede colocar una silla en el lugar asignado, intentando obtener el máximo poder de esa posición. El segundo participante deberá tener en cuenta la silla del primero, y todos los demás las dos anteriores.<sup>480</sup> Después se puede probar lo mismo pero simplemente con los cuerpos de los participantes. Luego se hará foro de cual posición revela mas poder o menos, o que revelan cada una de las posiciones. Igualmente se pueden explorar posibilidades de emociones o mensajes a través de la ubicación en el espacio

## Ejercicio 5

### Ritual

Seis voluntarios, tres hombres y tres mujeres. Se en carga que construyan el modelo de un apartamento que fuese más o menos normal: uno en el que pudiese vivir cualquiera de ellos, un apartamento como cualquier otro: con salón, cocina, televisor, dormitorio, camas, muebles, cuarto de baño, etc., que debían organizar como quisiesen, como un apartamento típico de su país.

---

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>480</sup> *Ídem*.

A continuación, que mostrase rápidamente todos los movimientos y gestos que haría ritualmente, desde la hora que llegaba a casa hasta que se iba a dormir.<sup>481</sup>

## Ejercicio 6

### Organizar el Espacio del cuento

Se trata de determinar la distribución espacial del cuento en el lugar en donde va a ser narrado

## 2.3.5 ciclo improvisación

### Ejercicio 1

#### El momento presente del cuento

Se pide que las personas del público hagan un ruido, movimiento o lancen una palabra y que el narrador la incorpore en el relato que esta haciendo.

### Ejercicio 2

#### Anda, para, justifica

Los participantes caminarán por la sala de manera extraña y estrambótica. De vez en cuando, el director dirá «¡Alto!» y pedirá a cada uno de los participantes que justifique su manera de andar diciendo algo que tenga coherencia, por más absurdo que sea.<sup>482</sup>

### Ejercicio 3

#### La pelea de gallos

Dos participantes improvisan: el primero acusa al segundo de algo, por más inverosímil que sea; el segundo tiene que aceptar y defenderse, haciendo que resulte admisible lo inadmisible. El segundo no sabe, al iniciarse la improvisación, quién es el otro ni él mismo: debe aceptar ser lo que el otro dice que es, y en la medida en que lo va descubriendo.<sup>483</sup> . Igualmente con

---

<sup>481</sup> Ejercicio adaptado tomando como referencia experiencia registrada en la p. 326.

<sup>482</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 280.

un texto de un cuento, el público puede gritar alto y hacer una pregunta el asistente que esta contando y este debe ofrecer respuestas de cualquier tipo no importa su verosimilitud o grado de surrealismo.

### 2.3.6 ciclo visualizar lo contado

#### Ejercicio 1

La sombra sonora

Un asistente se pone a la derecha y otro a la izquierda frente al público

El que esta a la derecha narra en estatua su texto mientras que el otro le va poniendo sonidos y realizando las acciones que crea convenientes para ese texto

#### Ejercicio 2

Sonido y movimiento

Un grupo emite con la voz un sonido determinado (que puede ser de animales, follaje, calle, fábrica), mientras otro grupo hace movimientos relacionados con dicho sonido, como si equivaliesen a su visualización. Es decir, si el sonido elegido por el primer grupo es «miau», la imagen no será necesariamente la de un gato, sino la visualización que el segundo grupo tenga de ese sonido especial. A un bosque de sonidos corresponderá un bosque de imágenes. A una secuencia ritual de sonidos, una secuencia ritual de imágenes.<sup>484</sup>

### 2.3.7 Ciclo mimo

Trabajo pantomimico para representar movimientos, situaciones, estados de ánimo sin utilizar el habla

#### Ejercicios 1

La cruz y el círculo

---

<sup>484</sup> *Ibídem*, p. 198.



Se pide que hagan un círculo con la mano derecha, grande o pequeño, como puedan: es fácil, y todo el mundo lo hace. Se pide después que hagan una cruz con la mano izquierda: es aún más fácil y todos lo logran. Se pide entonces que hagan las dos cosas al mismo tiempo. Es casi imposible. En un grupo de unas treinta personas, a veces una lo logra. Difícilmente dos, y tres es un récord. También servirá cualquier figura diferente para cada mano, además del círculo y la cruz.<sup>485</sup>

## Ejercicio 2

### No coordinación de movimientos coordinado

La coordinación de movimientos endurece los músculos y determina la máscara física. En este ejercicio, el participante estudia sus movimientos y deja de coordinarlos: los brazos separados de las piernas al andar; una pierna con un ritmo diferente del de la otra; una mano gesticulando lo contrario de la otra; la mano no coordinada con la boca que se abre para recibir los alimentos; el dedo que se levanta antes de que se abra la boca para pronunciar un discurso; los brazos haciendo el movimiento de equilibrar las piernas que se cruzan, pero no al mismo tiempo, etc. Primero se puede realizar una acción cualquiera y después repetirla con los movimientos no coordinados.

## Ejercicio 3

### Indios en el bosque

Filas de cinco personas. El que encabeza la fila es el jefe, que debe imaginar una situación real o fantástica, con indios (imaginarios, no los verdaderos) en el bosque, guerras, pesca, cacerías, danzas religiosas, etc. Tiene que moverse por la sala haciendo sonidos y gestos rítmicos que deben repetir con exactitud las otras cuatro personas detrás de él. De vez en cuando, el director cambiará al jefe, que irá al final de la fila, siendo sustituido por la persona que esté tras él.<sup>486</sup>

## Ejercicio 4

### Las mimosas bolivianas

---

<sup>485</sup> BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Editorial Alba, p. 141.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 190.

La mimosa es una flor que se encoge, sensualmente, al ser tocada... Se forman parejas: la mimosa y su compañero. Este toca una parte del cuerpo de la mimosa, que debe iniciar un movimiento rítmico, primero en la parte tocada y después extendiéndose por todo el cuerpo. El compañero observa para ver si el movimiento se ha extendido de verdad por todo el cuerpo de la mimosa, Y repite dos veces, partiendo siempre de lugares diferentes de cuerpo. Tres veces con un sonido rítmico y tres veces más con un sonido y un movimiento melódicos. La mimosa y su compañero pueden cambiar de lugar después de cada una de las sesiones o al final de toda la secuencia.<sup>487</sup>

## Ejercicio 5

### Atmósfera de nieve

Una persona imagina que la atmósfera es maleable como si fuese de nieve y hace una escultura en el aire. Los demás observan y deben descubrir la naturaleza del objeto que ha sido esculpido. Se debe realmente intentar sentir la atmósfera y las relaciones entre los músculos de su cuerpo y el mundo exterior; si da un martillazo, es preciso que los músculos dé su cuerpo reaccionen como si efectivamente tuviese un martillo. Este ejercicio puede simplificarse o complicarse. En el primer caso, haciendo que la persona realice movimientos sencillos con objetos reales (transportar una silla, por ejemplo), observando sus movimientos, cuáles son los músculos estimulados y la naturaleza del estímulo. A continuación, sin el objeto, intentará estimular los mismos músculos; repitiendo la acción, los observares dicen lo que han visto. En el segundo caso, haciéndolo efectivamente: la persona elabora un objeto con la atmósfera, lo Pasa a una segunda que tiene que modificarlo y lo pasa, a un tercero, y así sucesivamente.<sup>488</sup>

## Ejercicio 6

### Personajes en tránsito

Uno o más participantes entran en escena y realizan ciertas acciones para mostrar de dónde vienen, qué hacen y adonde van. Los demás deben descubrir lo máximo que puedan sólo a través de las acciones físicas: vienen de la calle; están en la sala de espera de un dentista, donde les extraerán una muela; están en el despacho de un abogado; van a subir a la

---

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 247.

habitación donde hay un enfermo; salen de su casa por la mañana; están en el ascensor; van a comenzar su trabajo en una oficina, etc.<sup>489</sup>

## Ejercicio 7

### Actividades complementarias

Un participante inicia un movimiento cualquiera y los demás intentan descubrir qué hace, para realizar entonces las actividades complementarias. Ejemplo: los movimientos de un arbitro durante un partido, complementado por los defensas y los atacantes; un taxista complementado por el pasajero; un cura oficiando misa complementado por un monaguillo y los fieles, etc.<sup>490</sup>

### 3.3 Tercera etapa: Intervención comunitaria

Objetivo: Donde se practica la narración oral como medio de intervención social. En este punto se realizan ejercicios para utilizar los relatos, cuentos y la narración oral como instrumento de conocimiento, reflexión y sensibilización de la realidad social desde enfoque de derechos humanos. Implica dos grados transversales a saber:

Primer grado: intervención mediante un narrador oral y trabajo con los cuentos orales

Segundo grado: donde las personas realizan cuentos por si solas para el trabajo.

Los ejercicios de esta etapa se encuentran divididos en donde grandes bloques denominados reflexión-sensibilización e intervención temática particular.

### 3.1 Ejercicios de reflexión-sensibilización

---

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>490</sup> *Ídem*.

## Ejercicio 1

### Cuento folklore como dialogo intercultural

Escoger un cuento folklórico de costumbres. Identificar cual es su función o mensaje

## Ejercicio 2.

### El cuento como vehiculo de reflexión

Utilizar el cuento como motivación inicial para la discusión de temas de interés del taller

Muchos de los cuentos, por no decir que la mayoría, proponen temas sobre los cuales se puede reflexionar. Se trata de identificar sobre que asuntos evidenciados en el cuento nos interesa reflexionar. Para ello es prudente preparar una lista de temas que trata el cuento, preguntas sobre sus personajes, lugares y sucesos, así como valores, comportamientos, acciones y finales, para después proponer el trabajo en grupo y la conversación sobre esos temas.

Ejemplo: El oso con su espada

Preguntas motivadoras:

¿Cuál es el tema del cuento?

¿A quien representa el oso y los animales?

¿A que representa la espada y el bosque?

¿Por qué el oso hace eso?

¿Qué representa la búsqueda del oso?

Otras...

## Ejercicio 3.

### El cuento como vehiculo de relacionamiento con los derechos

Identificar como los derechos humanos se encuentran relacionados en nuestra vida cotidiana, y en muchos casos pueden llegar a afectarnos.

Se narra un cuento de un derecho en particular sin nombrarlo

Se realiza un foro público o en trabajo en grupo con las siguientes indicaciones: identificar cual es el derecho involucrado en el cuento narrado

Se pide buscar y narrar un cuento que implique un conflicto sobre un derecho humano en particular.

#### Ejercicio 4.

Cuento como ejemplo de experiencia

Promover una discusión ética de deber hacer sobre una situación de indiferencia ante una violación de derechos humanos.

Se narra un cuento cuyo conflicto sea la violación a un derecho humano, una situación de maltrato, discriminación, exclusión o marginación, teniendo como final o desenlace una situación de indiferencia ante este hecho. O en su defecto se cambia el final del relato.

Se organiza el trabajo en grupo para un foro en donde se parta de las siguientes preguntas:

Conocemos casos similares en nuestra comunidad? En nuestro país?

Si la respuesta es afirmativa se pide elaborar un cuento sobre alguno de ellos.

Después se pregunta si alguno de los integrantes del grupo ha sido víctima de un hecho similar o ha presenciado alguno y como ha reaccionado al respecto

#### Ejercicio 5.

Cuento como vehiculo de visibilización

Conocer y acercarse a la realidad desconocida de grupos en situación de violación de derechos humanos, marginación, exclusión y similares

Se narra un cuento donde se encuentre involucrada la situación problemática de un grupo determinado de nuestra sociedad y que sea de mayoritario desconocimiento de la comunidad donde se interviene

Se organiza el trabajo en grupo para realizar un foro con las siguientes preguntas:

-Conocemos algo de alguna persona que pertenezca a ese grupo?

-Que conocemos de ellos?

-Como podemos contribuir nosotros a mejorar su situación?

#### Ejercicio 6

Interpretación de cuentos tradicionales

Reflexionar sobre los significados de los elementos del cuento al interior de nuestra cultura y sus comunidades

Se cuenta un cuento tradicional de la comunidad, región o país

Se organiza en grupo en subgrupos para realizar un trabajo en foro

Las indicaciones para el trabajo son las siguientes:

-conversar y consensuar el significado que tiene cada parte del cuento, a que hace referencia, porque habrían creado ese cuento, que mensaje nos quiere transmitir, que significa cada personaje, cada lugar.

-Nos gustaría cambiar el sentido del cuento?,

-Como podemos hacerlo con los mismos personajes?

Se invita a los participantes que con la misma estructura y elementos de ese cuento lo transformen teniendo en cuenta el contexto de cada uno, hasta que cambie de sentido, pero cuidando de conservar un sentido transformador emancipador

REFLEXION: los cuentos tradicionales fueron creador y recreados por las comunidades con un interés y significado particular, para cumplir una función social o de transmisión, todo ello en el plano simbólico y fantasioso que tiene mucho de real. Pero como las tradiciones orales están en continuo cambio y transformación dependiendo el contexto particular de las comunidades, todos los encontramos inmersos en ese proceso y como parte de el podemos ser agentes que participen del cambio.

Nota: Se puede ilustrar con el cuento español “ay madre quien será” o “el muerto invitado”  
O con uno que se le pida traer a los participantes del taller.

## Ejercicio 7

El cuento como pedagogía y transmisión de conocimientos.

Mostrar como el cuento también puede ser un recurso pedagógico para aprender cosas como los oficios

Se narra un cuento en donde se exponga en cualquier momento del mismo un oficio y su desarrollo si es posible. Aprovechando la estructura de este se puede ampliar el conocimiento de este oficio o practica incluyendo nuevos elementos para el aprendizaje.

## 3.2 Ejercicios de intervención temática particular

### 3.2.1 Ciclo Ejercicios para el contexto

#### Ejercicio 1

Cuento liberación realidad secuestrada

Crear un cuento en donde a partir del recurso de la carencia se visibilice las necesidades insatisfechas de esa persona o comunidad y donde a través de los demás elementos se visibilice ese contexto de necesidades de bienes materiales. Evidenciando los antagonismos presentes en sus contextos mediante narraciones con características dramáticas o narraciones folklóricas (sobre todo aquellas que evidencian culturalmente esos antagonismos), mediante una concepción materialista de la realidad evidenciando desigualdades, diferencias, distorsiones; impurezas.

Inicio:

Determinar una carencia

Determinar las consecuencias de esa carencia

Nudo:

Determinar cuál es el impedimento para que se supla esa carencia

Determinar la manera como debe suplirse esa carencia, desde varias posibilidades de solución, quizás las diferentes pruebas que podría realizar el personaje principal para poder llegar al mismo punto; la solución de la carencia

Desenlace:

Describir la realidad de esa persona o grupo con esa carencia suplida

## Ejercicio 2

Cuento temporalidad de las relaciones sociales

Crear un cuento en donde las relaciones sociales conflictivas tengan cambio y se transformen

Inicio:

Determinar un contexto particular de un barrio determinado con unas características particulares

Nudo:

Determinar un conflicto entre personas o una persona y un grupo por el acceso a un bien material para la garantía de un derecho

Así como una posibilidad de solución del mismo

Desenlace:

La solución del conflicto

## Ejercicio 3

Cuento efecto causa

La narración oral como visibilización y evidencia del vínculo entre los actos de los personajes y la relación presente en el contexto que se constituye como causa de los mismos (factores de producción, relaciones económicas, políticas y sociales, estratificación social, valores morales)

Determinar un derecho humano violado en algún contexto particular

Inicio: Descripción de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales que provocan la violación de ese derecho

Nudo: Descripción del como se manifiesta la violación de ese derecho humano

Desenlace: Posible solución a esa violación transformando las relaciones sociales, económicas o políticas que lo provocan.

### 3.2.2 Ejercicios para la memoria colectiva

#### Ejercicio 1

Relato retención por repetición

La repetición asociada al pacer es un buen recurso para la memoria. Para ello lo narrado debe contar con un lenguaje susceptible de ser repetido pero para cambiar de significado, así como la utilización del recurso del habla rítmica.

Determinar un hecho memorable para un grupo de personas.

Después responder a las siguientes preguntas; ¿Por qué se eligió? ¿Para que sirve recordarlo? ¿Qué utilidad se le puede dar en el futuro?

Fijar ese hecho memorable en una frase de máximo dos líneas

Narrar esa frase varias veces diciendo algo nuevo de ella, una nueva visión, un comentario de alguien, algo que paso y todos los elementos de análisis que se puedan hacer de esa frase.

#### Ejercicio 2

Relato identificación del significado

Se trata de encontrar elementos significativos o útiles en las comunidades como medio o intermediario para fijar contenidos en la memoria

Determinar un hecho memorable para un grupo de personas



Determinar algo que sea de común significado para ese grupo de personas; puede ser un lugar, una comida, un juego, una persona, un objeto, etc.

Relatar ese hecho memorable desde su relación con ese algo determinado.

### Ejercicio 3

#### Relato Evocación asociada

La narración oral puede ser intermediario de la memoria mediante la evocación que provoca la narración del recuerdo de una persona en otra, pues la descripción de una situación recuerda otras situaciones similares se trata de Intertextualidad; conexión gramatical entre textos o enunciados y otros textos o enunciados relacionados. La palabra evoca otra palabra, un personaje evoca otro personaje

El facilitador narra un relato del recuerdo de algo. Posteriormente pide a las personas que relaten algo que les recordó el relato del facilitador indicando porque lo recordaron.

### Ejercicio 4

#### Relato Territorialización

La oralidad dando sentido a las palabras y cosas, dándole su historia, origen y espacio.

Escoger un objeto, lugar o costumbre de la comunidad e investigar el origen de ello para después relatarlo al grupo

### Ejercicio 5

#### Relato Asociación de lo que se narra con hechos históricos relevantes

El contar como cada persona ha vivido un hecho histórico significativo contribuye a la visión global del mismo

Determinar un hecho histórico que todos reconozcan y recuerden. Relatar como cada uno vivió ese hecho respondiendo a las preguntas: ¿Dónde estaba?, ¿con quien?, ¿Qué hacía?, ¿Cómo lo vivió? ¿Qué recuerda de ese día? ¿Qué hizo ese día?

### Ejercicio 6

### Relato triplificación cultural

Cada uno recuerda algo de su propia historia que quisiera recordar siempre. Determinar el porque lo quiere recordar. Establecer tres cosas que quiere recordar de ese hecho. Determinar tres elementos de un mismo conjunto que sean cotidianos para esa persona Recordarlos estableciendo una relación entre esos tres elementos y las tres cosas que quiere recordar del hecho.

### Ejercicio 7

#### Relato Memoria identitaria personal

La memoria a través de la narración oral también puede contribuir a la socialización de la propuesta identitaria del grupo. Esta es una concepción narrativa de la identidad, ya que los relatos del individuo y la sociedad sobre las practicas sociales llevan implícito el modo de cómo han participado en esas practicas sociales. El relato autobiográfico es un buen recurso para ello porque hay puede evidenciarse los recuerdos de pertenencia a un grupo, las narraciones de hechos colectivos incrustados en las vidas individuales,. Así, de este modo a través de lo personal se llega a lo colectivo. El individuo refuerza su identidad, reconstruye lo vivido evidenciando las necesidades personales, sus demandas y construcciones simbólicas que a la vez son las del grupo. Pero no solo se incluye lo que se fue, sino también los deseos, intenciones, lo que quiere ser.

### Ejercicio 8

Determinar un grupo sobre el cual se quiera construir un relato

Determinar la fecha de pertenencia a ese grupo. Por ejemplo; familia, desde que se nació, amigos del colegio, desde la época del colegio, amigos de la universidad, amigos del trabajo, club de lectura, sindicato, colectivo feminista, grupo artístico, equipo de futbol.

Relatar todo lo que se recuerde desde el momento de pertenencia a ese grupo ¿Cuándo fue?, ¿Cómo fue esa primera impresión?, ¿Qué sentimientos estuvieron involucrados?, ¿Cómo conoció a cada persona de ese grupo? ¿Qué fue lo que mas le gusto en ese momento y que otras cosas ha ido descubriendo? ¿Qué cosas tienen en común y diferente?, ¿Qué cosas en hecho juntos?, ¿Qué cosas piensan hacer juntos?, ¿Qué gustos tienen en común, al igual que aficiones, ocio?, ¿Qué oficios han desarrollado juntos?, ¿a que lugares han ido juntos?, ¿Qué

proyectos han llevado a cabo juntos?, y todas las preguntas que se puedan ocurrir relacionadas con los vínculos entre unos y otros.

Con el material recolectado se puede escoger algo y crear un cuento oral

## Ejercicio 9

### Relato Técnica Historia de vida

La técnica de historia de vida es un buen recurso para la recopilación de la memoria de la narrativa de los vencidos. Esta prioriza interiorizar en la vida de las personas y hacerlos actores de su propia historia. Es una historia construida alrededor de su actividad productiva y los aportes que esa persona ha hecho al colectivo. Esta proporciona los rasgos de la historia local, de las relaciones interpersonales, de las relaciones entre clases. “El objetivo de esta es desentrañar la realidad, rescatando los fenómenos que han dejado una profunda huella en la sensibilidad de un pueblo, narrándolos a través de la voz de sus protagonistas más idóneos. Los relatos de vida, como rescate etnográfico, deben contribuir al conocimiento de la realidad imprimiéndose, un sentido histórico. (...). La tarea del investigador en estos menesteres es descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causas y efectos. Es de suma importancia saber elegir, encontrar al personaje idóneo, éste debe ser representativo de una clase, de un pensamiento y haber vivido momentos históricos importantes y que hayan marcado la psicología de todo un conglomerado humano. Por otro lado y como condición necesaria, lograr la identidad entre investigador e informante.

Determinar un hecho histórico memorable sobre el que se quiera hacer el ejercicio de memoria

Determinar una persona que haya vivido ese hecho histórico y que lo recuerde (entre más adulto mejor)

Proponerle realizar la historia de vida de ese personaje

Una vez acepte tener un primer acercamiento con el entrevistado, comenzar por presentarse y contar un resumen de la historia de vida del entrevistador

Elaborar un cuestionario para realizar al entrevistado cuyas preguntas deben versar sobre al menos los siguientes tres ejes:

Preguntas sobre actividad productiva desarrollada

Preguntas sobre los aportes al colectivo social (iniciativas comunitarias, trabajo social, liderazgo, solidaridad, colaboración)

Preguntas sobre relaciones interpersonales (familia, amigos, parejas)

Una vez resuelta esta información, indagar sobre los recuerdos de esa persona sobre el hecho histórico

Posteriormente preguntar sobre la relación entre el hecho histórico y los tres ejes de preguntas vistos anteriormente (productivo, aportes, relaciones) tanto en el momento en que ocurrió como posteriormente hasta el presente.

### 3.2.3 Ejercicios memoria colectiva tradición épica de la conciencia popular.

#### Ejercicio 1

##### Relato Componente Heroico

Investigar un hecho histórico en donde la participación de una persona cotidiana contribuyera a la no violación de un derecho humano o la lucha por el. Relatar el hecho exagerando los actos de esa persona que será el personaje principal del relato, magnificando sus acciones, adjetivizandolas de sobremanera y en el final del relato inventar una manera de recordar eso siempre.

#### Ejercicio 2

##### Leyenda epopeya de la crueldad

Recopilación y narración oral de relatos malvados, de enfrentamientos, luchas y violencias, hechos memoriosos aberrantes, de hazañas que causan terror y cumplen prevención de esos actos ya que terminan en castigo.

Determinar una violación a un derecho humano característica por su crueldad. Determinar el responsable y las acciones realizadas. Crear una leyenda en donde el personaje principal (antihéroe) sea el responsable de esa violación. Introducir el elemento sobrenatural o mágico o bien en el antihéroe mismo (sus características), o el comportamiento del antihéroe o en las consecuencias de sus actos. El final será un desenlace infeliz de castigo para este personaje.

### Ejercicio 3

#### Relatos para la resistencia

Recobrar desde la narración oral las narraciones propias de las sociedades de oralidad primaria como forma de preservación y resistencia de esas comunidades ante los nuevos proyectos de aculturación impuesta y neocolonización económica y de explotación.

Este ejercicio recurso se puede utilizar en procesos particulares de acompañamiento a comunidades en riesgo o violación de los derechos humanos. Para ello habrá de identificarse el derecho humano involucrado. Una vez esto se puede iniciar una búsqueda de mitos, leyenda, cuentos, historias de vida recopiladas y que tengan relación con ese derecho humano involucrado y que constituyan un acto de resistencia ante esa violación. Lo primero sería narrar los mismos en eventos comunitarios donde el colectivo implicado los pudiera escuchar, hacer propios y empoderarse con ellos. Luego se pueden realizar eventos públicos en donde la comunidad en general pueda conocerlos y escucharlos de boca del propio colectivo involucrado y a continuación lo suyo sería que las autoridades involucradas en el proceso también los pudieran conocer.

### Ejercicio 4

#### Relatos de historia alternativa

Utilización de medios alternativos de recuperación de la historia como lo son la crónica, el testimonio, las tradiciones orales, los cuentos en donde se vea visible las formas de presencia del pasado en el mundo actual. Percibir las realidades intuitas que con procesos históricos. Se trata de reconstruir la historia no a partir de generalidades ni etapas rígidas sino con un enfoque de región, pueblo, comunidades con una dimensión histórica cotidiana que se incrusta en la dinámica social general

Escoger un hecho histórico nacional o mundial. Después se puede recopilar todo tipo de relatos (incluidos la historia de vida o testimonio de algunas personas) con relación a ese hecho histórico nacional. Otra posibilidad es recopilar relatos acerca de lo que sucedió en el barrio, pueblo o región el día en que ocurrió ese hecho histórico nacional o mundial.

#### 3.2.4 Ciclo ejercicios para el recurso rítmico acústico

## Ejercicio 1

### Identificación de la acústica de las relaciones sociales

Se trata de evidenciar y explorar el carácter acústico de las relaciones sociales a través del elemento de la voz.

Determinar una relación de poder subordinada o de oprimido opresor

Identificar cuales son los sonidos presentes en esa relación. Los vectores para tener en cuenta pueden ser:

Saludos y despedidas

Afirmaciones y negativas

Tranquilidad y enfado

Cortesías y descortesías

Por parejas improvisar una conversación en donde se evidencien estas manifestaciones acústicas.

Posteriormente retirar el texto de la conversación y sobre evidenciar las manifestaciones acústicas

Este recurso puede utilizarse en la puesta en escena de un cuento oral

## Ejercicio 2

### Ejercicio Ritmo Pedagógico

Hacer rítmicos gramaticalmente los contenidos que se quieren posicionar efectivamente en procesos pedagógicos

Organizados en parejas cada persona escogerá algo que quiera compartir-enseñar a su compañero/a. Debe ser algo corto y sencillo. Una vez determinado escoger uno de los dos siguientes recursos rítmicos: métrica rítmica o ritmo corporal. Luego compartir con la pareja de trabajo el contenido que se quiere enseñar utilizando cualquiera de los dos recursos.

Posteriormente se puede crear un cuento oral en donde este incluido ese contenido de esa forma rítmica

### 3.2.5 Ciclo ejercicios para la narración

#### Ejercicio 1

##### Relatos con nemotécnicos para la educación

Tienen que ver con las estructuras y pueden ayudar en la educación. La narración oral puede determinar cuales son los mas oportunos en cada dependiendo del cuento, el contexto y las características culturales del grupo.

Para ello es pertinente recordar algunos recursos nemotécnicos como los siguientes:

- Casilleros mentales: asociación palabra con palabra
- Conversiones numéricas: reemplazar número por consonantes
- Imagen por palabra
- Imagen exagerada por palabra
- Palabras enlazadas en relato

Determinar un concepto para compartir-enseñar. Luego identificar las palabras claves de ese concepto. Pueden ser dos, tres o 7. A continuación escoger una de las técnicas nemotécnicas y utilizarla para recordar las palabras. Frente al grupo se expondrá el concepto, las palabras escogidas y recurso empleado. Después de hacerlo la persona hará una exposición del concepto utilizando (sin ser evidente) el recurso.

Posteriormente se creara un pequeño relato utilizando la técnica de palabras enlazadas son ese concepto.

#### Ejercicio 2

##### Relato Asociativo

La asociación de ideas a otros conceptos, mediante los sucesos narrados contribuye al relacionamiento radical de la teoría crítica.

Escoger un derecho humano. Formular una premisa (frase con sujeto y predicado) donde el sujeto sea una persona cualquiera y el predicado lo que necesita para garantizar ese derecho humano. Ejemplo: “Derecho a la vivienda”, “Juan necesita una casa para vivir”. Luego se identificaran como puede conseguir Juan una casa, ¿que debe hacer?, ¿a quien debe dirigirse?, ¿Cómo puede conseguir ese derecho?

### Ejercicio 3

#### Relato narrativizar Verbomotrimente

Los conceptos, ideas o reflexiones creando una situación narrativa, es decir ponerlos en situación El sujeto puede ser narrativizado poniendo el nombre de una persona verdadera o personificando hechos. El predicado debe ser la acción y además apoyar las palabras con pausas rítmicas y movimientos corporales que apoyen y refuercen

Determinar una situación de violación de algún derecho humano, una opresión o una situación de riesgo de exclusión social a nivel genérico. Por ejemplo: discriminación racial, desatención medica, incumplimiento en el pago de salarios, etc. Investigar para encontrar una persona conocida, o referenciada por otros o casos noticiosos o de cualquier otra fuente, que haya vivido esa situación. Investigar cuales fueron las circunstancias en como ocurrió ello, por lo menos, ¿cuando?, ¿como?, ¿donde?, ¿quien?, ¿que sucedió después?. Construir un relato esquemático con esa información realizando un movimiento, seña o acción para introducir a la respuesta de cada pregunta. Posteriormente se puede construir un relato con el material creado.

### Ejercicio 4

#### Relato accionar valores

Hacer los valores acciones, acciones recreadas en una situación, o mediante sujetos o personajes que hacen algo.



Escoger un valor social (solidaridad, tolerancia, respeto, igualdad, libertad, etc.). Construir un relato recreando ese valor en una situación que le ocurre a alguien sin ni siquiera mencionar el valor en el transcurso del mismo.

### 3.2.6 Ciclo ejercicios interculturalidad

#### Ejercicio 1

##### Cuento versiones interculturales

Investigar para conseguir dos versiones de un mismo cuento, pueden ser de distintos lugares geográficos o culturales. Realizar un análisis comparativo de las diferentes versiones estableciendo las cosas diferentes y haciendo hincapié en las comunes.

#### Ejercicio 2

##### El cuento como vehiculo de interculturalidad

Aprovechar la información de los cuentos para proponer un dialogo de multiculturalidad e integración.

a. Se narra un cuento típico tradicional de algún país inmigrante donde se involucren aspectos característicos de su cultura. Por ejemplo donde se muestre la manera como personas de otros lugares hacen fiestas, comidas, celebraciones, ritos, etc.

Se trabaja en grupos un Foro con las siguientes indicaciones:

¿Que diferencias vemos entre los personajes del cuento y las personas que habitan este país?

Son muy grandes?, irreconciliables.

Que aspectos de la cultura de ese país pueden deducirse del cuento?

Que aspectos nos enseñan algo o podríamos incorporar a nuestro diario vivir?

Conoce a alguien del país del cuento? O de algún otro país? Puedes describir como es el/ella desde su físico y sus comportamientos y algo que haya aprendido o pueda aprender de él/ella

Con narraciones a partir del cuento:

Narre alguna anécdota de relacionada con una persona de ese país en formato de cuento o una historia donde esa persona podría colaborar en algo con lo que el/ella sabe o conoce.

Hacer un cuento que involucre la manera de hacer algo (fiesta, celebración, comida, rito) entre dos personas de diferentes culturas.

Nota: Se puede hacer el ejercicio con el cuento, el hijo que renegó de su familia, de Camerún. (99). O con el cuento de una cultura diferente que se le pida traer a los asistentes.

b. Se Narra un cuento con palabras de otras culturas.

En trabajo en grupo se realiza un Foro con las siguientes indicaciones

Pregunta: que creen que significan esas palabras (se hace una lista de las palabras desconocidas o extrañas). Investigar.

Hacer nuevos cuentos con esas palabras dentro del contexto particular de los participantes.

Nota: Se puede hacer el ejercicio con el cuento del “ayay mama” del Perú

c. Se busca un cuento donde se mencione una comida típica de algún lugar simplemente mencionada o como se prepara. Para la próxima sesión se solicita traer esa merienda, alimento, producto, etc. sencillo de una cultura diferente, de un país diferente, para ello hay que investigar con un amigo, vecino o en Internet como se prepara.

Se puede pedir después elaborar un cuento que involucre esa merienda y se comparte y narra a los demás.

Nota: se puede hacer el ejercicio con el cuento “El sancocho de piedras”

REFLEXION: después de los ejercicios el facilitador propone, dirige y encauza la reflexión sobre la importancia de conocer otras culturas diferentes a la nuestra y cuya importancia es igual a la nuestra, las cosas que tenemos en común con ellas y que son suficientes para reconocernos como iguales, las muchas cosas que podemos aprender de ellas para nuestra vida cotidiana y el respeto, la tolerancia y la necesidad de integración con ellas.

### 3.2.7 Ciclo ejercicios género

## Ejercicio 1

### Cuento mujeres malvadas

Para desvirtuar el papel histórico de malvadas en los cuentos, es posible recuperar su papel mágico y de contacto con la naturaleza del cual profieren la el infundado miedo representado simbólicamente en la maldad.

1. Buscar un cuento en donde el personaje malvado sea una mujer y crear una nueva versión en donde en vez de materializar los actos de ese personaje como malvados aproveche sus poderes mágicos y sobrenaturales para ayudar al héroe
2. crear un cuento en donde la mujer es la que con sus poderes mágicos, chamánicos y naturales resuelve el conflicto del cuento

## Ejercicio 2

### Cuento Conflictividad zorra lobo

Determinar un conflicto de género. Crear un cuento en donde los personajes sean la Zorra y el lobo (mujer y hombre) y donde la zorra burle al lobo. La intriga del cuento será la manera de cómo la zorra logra resolver a favor de la igualdad el conflicto de manera astuta

### 3.2.8. Ciclo ejercicios con el recurso de animales

## Ejercicio 1

### Cuento Ley del más Fuerte

Determinar un objeto material necesario para la garantía de un derecho humano. Determinar un animal fuerte poseedor de ese objeto material. Determinar un animal débil que necesita ese bien. Crear un cuento en donde el nudo consista en la manera inteligente, recursiva y ágil de cómo el animal debil consigue el objeto engañando al animal fuerte.

Para visibilizar ciertas contradicciones se puede utilizar animales cercanos al contexto del hombre. Existe una lógica de ganador y vencido según las contraposiciones existentes estructuralmente; atender a ellas.

## Ejercicio 2

### Relato “me contó un pajarito”

Los animales representan a los hombres es un recurso para hablar de sí mismo de manera indirecta, porque la lucha por subsistir es común a las dos especies

Buscar una noticia de algún caso de violación de derechos humanos en cualquier lugar, identificar animales típicos de ese lugar. Relatar la noticia reemplazando las personas por esos animales. Luego se puede construir un cuento con ese relato

## Ejercicio 3

### Cuentos animales Totémicos

Identificar una situación de violación de un derecho humano, particularizando cual es la acción puntual de la violación, quien la hace y quien la sufre.

Escoger un animal con el que se sienta identificado y explicar cual es la razón personal o cultural de esa elección.

Identificar cuales son las acciones corporales y sonidos acústicos que ese animal escogido realiza desde los actos de comer, atacar, sentir miedo y aparearse( acto sexual y ritual de apareamiento)

Relatar la situación de violación de derecho humano escogida

Posibilidad 1. Relatar la situación de violación por segunda vez pero narrándola utilizando al menos una de las acciones corporales y sonidos acústicos del animal escogido.

Posibilidad 2. Adaptar la acción del acto de violación del derecho humano al lenguaje corporal y vocal del animal escogido tomando el material trabajado anteriormente con el objetivo de enriquecer esa acción. Relatar la situación.

Posibilidad 3. Identificar cual es el animal que mejor se identifica con el responsable de la acción de violación, incluyendo sus movimientos corporales y sonidos. Relatar la situación sugiriendo al personaje responsable desde el lenguaje y sonidos del animal que se ha escogido para identificarlo.

## Ejercicio 4

### Cuento valores animalizados

Identificar un valor social necesario para la garantía de un derecho humano. Crear un cuento en donde la vida de ese animal se vea en peligro por otro animal y donde la acción de fechoría contra ese animal sea el nudo del cuento. Nunca mencionar el valor escogido sino materializarlo en el animal.

### 3.2.9 Ciclo. Ejercicios para infancia con cuento maravilloso

#### Ejercicio 1

##### Recurso cuento maravilloso

Contar oralmente un cuento maravilloso es ya un acto que contribuye al desarrollo psicológico sano de la infancia. Se recomienda contar el mismo cuento varias veces en distintas ocasiones.

#### Ejercicio 2

##### Creación de cuentos maravillosos

Crear un cuento maravilloso utilizando las 31 funciones de Propp, en donde la carencia sea un bien material o espiritual necesario para la garantía de un derecho humanos a nivel muy simple o la fechoría sea el atentado contra ese derecho o valor social y teniendo en cuenta los siguientes recursos adicionales

Polarización: polarización u oposición para representar los valores

Identificación: utilizar la identificación con el héroe, para buscar simpatía con el niño o niña

Fantasía: para solucionar los problemas fundamentales. Así mismo se recomienda dar veracidad a los elementos fantásticos, en la medida explicativa de que aquello ha sucedido en otro lugar y otro tiempo

Animista; las cosas que le pasan a los seres maravillosos, las cosas, objetos y naturaleza también le pueden pasar a los hombres

Números: pueden representar 3 tendencias y cualidades de la personalidad, 3 medios de vida donde se mueve el niño, tierra, agua, aire

Animales: los salvajes representan el instinto, los peligrosos son el ello, y algunos especiales como la paloma son símbolo de bondad

### 3.2.10 Ejercicio burla de los desheredados

#### Ejercicio 1

##### Cuento Escatológico

Crear un cuento en donde el recurso escatológico este presente pueda representar una solución justa, un engaño astuto para el poderoso o una forma de solucionar el problema del conflicto. En el nudo se puede evidenciar la intervención de la mierda.

#### Ejercicio 2

##### Cuento de picardía:

Crear un cuento en donde el personaje debe suplir una carencia (bien material necesario para un derecho) o reparar una fechoría. El nudo debe evidenciar la manera inteligente y burlesca de cómo se supera el conflicto a favor del personaje.

### 3.2.11 Ciclo ejercicios desde el teatro del oprimido

#### Ejercicio 1

##### Cuento imagen

Dirigido a: estudiantes de secundaria

Duración: mínimo 2 horas

Necesidades: espacio amplio para desplazarse. Si es posible ropa cómoda. Una pizarra

Posibilidad 1: Se cuenta un cuento donde se muestre una situación negativa de un tema relacionado con un derecho humano. Luego se organiza el grupo en varios subgrupos y se les solicita hacer tres esculturas de imágenes que representen el inicio, nudo y desenlace del cuento y después una cuarta escultura de imágenes donde se muestre una imagen ideal para la resolución de la situación negativa o el final infeliz del cuento. Mientras las esculturas son presentadas por los grupos los demás las interpretan y comentan.

Posibilidad 2: Se cuenta un cuento sobre la violación de un derecho humano sin final. Se propone a los participantes que hagan una escultura sobre el final del cuento con la situación ideal. Mientras la escultura es presentada por los grupos los demás las interpretan y comentan.

Posibilidad 3: Se manifiesta el tema a tratar. Se pregunta a los participantes sobre lo que saben del tema. Una vez recopilada esa información (en la pizarra) se organizan grupos que habrán de hacer un cuento sobre el tema con tres esculturas hechas con sus cuerpos con un final ideal-feliz para esa problemática. Mientras las esculturas son presentadas por los grupos los demás las interpretan y comentan

## Ejercicio 2

### Cuento Foro

Dirigido a: estudiantes de secundaria

Duración: de una a dos horas

Necesidades: espacio amplio para desplazarse. Si es posible ropa cómoda. Una pizarra

Posibilidad 1: Se cuenta un cuento en donde el conflicto-nudo este relacionado con el tema escogido y en el momento del conflicto-nudo se pide al grupo que quien desee puede intervenir y continuar contando el cuento dándole un final ideal o feliz de resolución del conflicto-nudo o la situación negativa

Posibilidad 2: Se manifiesta el tema a tratar en la actividad y se le pregunta al grupo que opinión tienen sobre el tema, o que saben del tema, que han oído o como lo ven materializado en su comunidad (esta información se apunta en la pizarra). Una vez recogida toda la información se prepara un cuento que contenga inicio-nudo-desenlace.

Dentro del grupo se escoge a uno que haga de narrador y los demás serán las imágenes del cuento. Deben construirse tres imágenes del cuento, a saber; inicio-nudo-desenlace. El

narrador ira contando el cuento creado por el grupo mientras el restante de los miembros del grupo va representando con imágenes construidas con su cuerpo lo que el narrador va contando.

Mientras cada grupo presenta se le dice a los demás grupos-espectadores que en cualquier momento pueden decir stop e intervenir para asumir el rol de narrador y proponer una solución al tema problema que continuara siendo representada a través de imágenes por los miembros del grupo que están en escena

### Ejercicio 3

#### Cuento periodístico

Dirigido a: estudiantes de secundaria

Duración: de una a dos horas

Necesidades: Pizarra, papel, bolis, noticias escogidas sobre los temas a tratar.

Se escogen una noticia sobre violación de un derecho humano.

- a. Se trata de extraer de la noticia el conflicto-nudo-problema de la violación al derecho humano. ¿Qué derecho es? ¿Cómo se esta siendo violado?
- b. Se construye el inicio del cuento con el contexto en el que ocurre la noticia y que a menudo es omitido por el diario. Las particularidades del caso.
- c. Se le aplica al nudo del cuento un ritmo musical que ha de ser cantado. Al menos a dos frases o un segmento del cuento.
- d. Para la construcción del final se muestra “irónica o cínicamente” como esos hechos permanecen invisibles para las demás personas que no son victimas, como “no pasa nada mientras eso pasa”
- e. La frase final del cuento debe ser un jingol o pauta publicitaria que condense lo que sucede en esa tragedia.

### Ejercicio 4

#### Cuento invisible

Escoger un lugar en donde frecuente un grupo o comunidad de personas con una violación de derechos humanos en común. Crear un cuento en donde plantee el núcleo del problema de esa violación. Preparar el cuento y contarle en ese lugar de manera espontánea procurando que las personas de ese grupo no se enteren que se trata de una acción de intervención a través



de la narración oral. El objetivo es generar el debate acerca del tema. Para que todo adquiriera características de espontaneidad debe iniciarse una conversación con alguna de las personas y una vez posicionada esta y teniendo la confianza del interlocutor comenzar a contar el cuento de tal manera que se enteren las demás personas que acuden al lugar. El cuento debe ser realista y de extensión breve.

### 3.2. 12 Ciclo ejercicios varios

#### Ejercicio 1

##### Ejercicio resignificación lenguaje

Crear lenguajes y símbolos desde la oralidad para quitarle a la palabra funcionalidades opresoras ideológicas, políticas, económicas y demás.

Escoger al menos tres palabras cuyo significado se haya manipulado o cambiado por parte del poder. Determinar la palabra, su significado original y el significado manipulado o cambiado.

Compartir el ejercicio oralmente con las personas del grupo

#### Ejercicio 2

##### Discurso Contradicción mito y rito del lenguaje

La narración oral puede sustentarse desde la teoría del mito-rito (decires y haceres o dialécticamente evidenciar la contradicción mito (verdad del poder) y rito (realidad de lo que hace) mediante lenguajes no verbales.

Investigar y conseguir un discurso político de alguna autoridad sobre algún tema en el que se tenga conocimiento de su incumplimiento. Sino es posible inventárselo. Interiorizar el discurso o al menos una parte de él y relatarlo mientras con el cuerpo tratar de mostrar que hace lo contrario a lo que dice.

#### Ejercicio 3

##### Disparadores simbólicos

Palabras que funcionan como cohesionador de grupos o consensos

Escoger un grupo determinado que tenga un objetivo común o un elemento asociativo común. Establecer tres palabras que todos conozcan entiendan y reaccionen de cualquier manera ante ellas. Crear un relato utilizándolas.

#### Ejercicio 4

##### Relato Prueba

Someter a alguien a una prueba para saber quien es merecedor de algo para resolver problemas de poder. En este caso la prueba pertenecería al campo de acción del héroe oprimido.

Identificar una necesidad material de una persona de un colectivo en riesgo de exclusión social. Identificar quien es el responsable de garantizársela. Crear un cuento en donde los dos sean personajes y en el momento del nudo, el segundo le pone una prueba para garantizarle esa necesidad. El final será la solución de la prueba, que tendrá que ver con las cosas que el primero y segundo deben hacer para suplirla se verdad.

#### Ejercicio 5

##### Cuento representación de valores

Los valores en los cuentos realistas estas presentes en modo de símbolos, indirectas o sátiras.

Escoger un valor social. Crear un cuento en donde el valor escogido sea un objeto simbólico del mismo y que sea lo que debe conseguir el héroe

#### Ejercicio 6

##### Cuento Atributos acciones

En los atributos de las acciones y personajes se asientan los valores ideológicos de los cuentos de costumbres.

Determinar un comportamiento cultural opresor. Determinar porque sucede esto y formularlo en una frase. Crear un cuento con la siguiente estructura;

Inicio: personaje y contexto, en donde se visibilice la frase formulada

Nudo: alguna prueba a la que es sometida el personaje para resolver esa situación de opresión, resolviéndola con acciones culturalmente opresoras

Desenlace: final infeliz en donde se viola el derecho humano y se ven las consecuencias del acto culturalmente opresor

## Ejercicio 7

### Cuento superhéroe

Crear un cuento en donde el personaje principal tenga una carencia de un bien material necesario para garantizar un derecho humano.

Posibilidad 1. En el momento del nudo o conflicto un superhéroe con poderes y con la ayuda de un objeto mágico ayuda al personaje a solucionar su problema.

Posibilidad 2. El personaje principal que tiene la carencia emprende un viaje a un lugar en donde adquiere poderes y se convierte en un superhéroe que soluciona su problema y ayuda a los demás a solucionarlos. Los superpoderes tienen que ver con las acciones que se necesitan para conseguir ese bien material y la garantía del derecho humano.

## Ejercicio 8

### Cuento ilustrado

Dirigido a: estudiantes de primaria y secundaria

Duración: de una a dos horas

Necesidades: pizarra, pupitres, sillas o mesas para trabajar, papel blanco, colores, crayones, pinturas, en general material para pintar

Posibilidad 1: Se consensúa con el grupo el tema del cuento sobre un derecho humano, se conversa hasta que haya consenso sobre esto. Luego se conversa acerca de cómo es la situación de ese derecho humano en nuestro contexto. Después se pide a los participantes que elaboren de uno a tres dibujos sobre el tema del cuento. Una vez terminado el dibujo

deben determinar dos frases por ilustración para constituir una historia con inicio, nudo y desenlace.

Posibilidad 2: a partir de un cuento en particular que plantee una situación de violación de derechos humanos se elaboran las ilustraciones de las partes del cuento

### Ejercicio 9

Cuento sin final

Dirigido a: primaria y secundaria

Duración: de una a dos horas

Necesidades: aula de clases, papel, lápiz, bolis.

Se empieza a contar un cuento sobre uno de los temas determinados, se desarrolla el inicio y después el conflicto, pero no el final, de tal manera que el grupo debe escoger un final para ese cuento.

### Ejercicio 10

Carta al cuento

Dirigido a: primaria y secundaria

Duración: una hora

Se cuenta un cuento sobre el tema escogido y al final se pide al grupo que elabore una carta dirigida a alguno de los personajes del cuento aprobando o reprochando su comportamiento, dándole consejos, haciéndole recomendaciones, etc.

### Ejercicio 11

Del personaje fantasioso al personaje real en los cuentos

Identificar a los responsables de las violaciones a los derechos humanos en nuestras comunidades así que crean alternativas y roles que se enfrenten a esas violaciones

Se cuenta un cuento en donde el personaje principal sea un personaje fantasioso que no se describe o nombra, pero que viola los derechos humanos o realiza algún acto en contra de ellos

Se pide a los participantes que realicen una descripción de esa persona de acuerdo a alguno que conozcan en la comunidad o que hayan oído hablar o visto en las noticias que viole ese

derecho. No hay que decir el nombre de verdad, pero si sus características y comportamientos y consecuencias de esos comportamientos

Después se pide que creen un personaje fantasioso heroico que luche contra el

Después se pide que con ambos creen un cuento con un final ideal de justicia que contarán después a todos los presentes

## Ejercicio 12

### Cuento con cambio de rol

Reflexionar acerca de cómo las diferencias de todo tipo pueden llegar a ser motivo de discriminación o exclusión social

Posibilidad 1. Contar un cuento con un personaje determinado siendo víctima de una violación a un derecho humano o una situación de exclusión social, marginación, discriminación y demás.

Solicitar a los participantes que elaboren un cuento con la misma estructura y sucesos del cuento pero cambiando el rol del personaje principal, adaptándolo a las características, comportamientos del personaje, así como las reacciones y comportamientos de los demás personajes del cuento.

Las posibilidades pueden ser de:

- ☐ cambio de genero
- ☐ cambio de color, raza
- ☐ nacionalidad, procedencia
- ☐ tendencia o partido político
- ☐ rico o pobre
- ☐ religioso o no

etc.

Luego se narraran los cuentos al grupo

Después se realiza un foro partiendo de las siguientes preguntas:

¿Cambio la reacción de los demás personajes del cuento o fue la misma?

¿Porque cree que pasa eso?

¿Hay motivos para que eso pase, cuales?

Posibilidad 2: Se escoge un cuento clásico de Disney y se le cambian los roles a los participantes por sus antítesis, cambiando el argumento de acuerdo a las reacciones y sucesos que provocaría o viviría ese personaje con el rol cambiado.

#### 4. Cuarta parte

Objetivo: brindar herramientas estéticas desde diferentes corrientes artísticas para la creación y puesta en escena de cuentos orales. Se trata de la se practica la narración oral como lenguaje especialmente dirigido a artistas orales escénicos o de otras disciplinas artísticas.

##### 4.1 Disposiciones de los narradores

La siguientes es la propuesta de algunos de los roles o actitudes que deben tenerse en cuenta a la hora del ejercicio oral narrativo escénico por parte de los artistas orales que hagan NOCEC desde su trabajo escénico, tomando como referencia el material recopilado sobre este sentido en el capítulo 2 del presente trabajo

Instrumento que devuelve la voz a un país callado

Facilitador del dialogo colectivo

Potenciador de la imaginación del oprimido

Sujetos que divierten e ilustran en una sociedad carente de otras opciones de acceso a cultura-ocio

Representar una voz contestaría desde los escenarios narrativos (con procesos de creación utilizados para vincular unos ideales de cambio social)

Intentan posicionar un discurso político contra el establecimiento

Realizar una crítica a lo que sucede en los alrededores y plantear reflexiones acerca de ello.

Generadores de un ambiente de paz y esperanza

Recuperación y fijación de la memoria colectiva

Alternativa frente a la manipulación y desinformación de los Mass media

Visibilizador de la realidad:

Propiciar procesos críticos

Provocar la Movilización y acción del público mediante los cuentos orales

## 4.2 Ciclo recursos escénicos generales

### Ejercicio 1

#### Modelo Dual

Enfrentar cuentos con grupos de cuentos, series de cuentos opresores con cuentos alternativos, personajes héroes y antihéroes.

### Ejercicio 2

#### Contracuento

Realizar un cuento de versión contraria utilizando la misma estructura narrativa de un cuento que se identifique como opresor

## 4.3 Ciclo Influencia teatral

Se agrupan en este ciclo ejercicio o recomendaciones estéticas de las observaciones y conclusiones extraídas de los apartados teatrales del capítulo segundo y las adaptaciones y recursos extraídos sobre el particular y reseñados en el capítulo 3

### Propuesta 1

#### Narración oral épica

Esta propuesta de narración tiene sus fuentes en la teoría y práctica del teatro épico de Bertolt Brecht aplicada a la narración oral. Una `propuesta de narración oral al estado épico o dialéctico debe tener en cuenta características narrativas estructuralmente hablando como las siguientes: a) Narración descriptiva pues ha de mostrar la causa de las cosas, b) Contradicción dialéctica que se materializa entre palabras y actitudes, estado de las cosas-causas. Y c) Historizada mostrando el campo histórico de los hechos, y como esos hechos afectan a los personajes. Igualmente debe tener como material de insumos los recursos épicos-dialécticos estudiados a saber: la figura del testigo callejero, la nominación, los prólogos y epílogos, el gestus social, las interrupciones y otros recursos mas, pero ello no implica que en un montaje de este tipo indispensablemente deban estar presentes todos los elementos, sino mas bien los

que mas convenga y aporten a la intriga. A continuación una propuesta de creación desde la estética de este método:

Escoger e investigar el tema del cuento relacionado con la violación de algún derecho humano, especificando las causas que provocan esta violación. Preferiblemente un caso que hubiese sucedido o en su defecto inventar un caso y apelar a la imaginación para relatarlo hipotéticamente

La técnica de narración será basada en la figura del testigo callejero del accidente, es decir asumiendo los hechos desde la repetición y reconstrucción de lo ocurrido

Establecer y fijar la cadena de sucesos del caso de violación de ese derecho humano. Estructurando el cuento en inicio, nudo y desenlace.

Nominar cada una de estas partes con un nombre a modo de balada o titular de prensa (debe ser atractivo, sugerente, poético)

Crear un prologo y un epígrafe que introduzca y concluya el final del cuento. El prologo ha de indicar sobre que trata el asunto del cuento y el final sobre una reflexión que pueda determinar la necesidad de que ese caso no suceda más y el porque. Debe hacerse conversando escénicamente

Identificar el gestus social de los responsables de esa violación a ese derecho humano.

Improvisar con el gestus social fijado de los personajes acerca de las posibles contradicciones entre ellos y el texto narrado

Fijar al menos dos interrupciones (recomendable antes de entrar con el nudo y luego de salir de él) en donde se puede recapitular hechos, dar opiniones, ampliar información, presentar una visión de los hechos, mostrar razones y hacer preguntas.

Para evitar que el texto del cuento se convierta en un documento de denuncia es importante que se utilice la función simbólica del lenguaje.

Los siguientes recursos ya expuestos en el capítulo tres pueden contribuir a cuestiones escénicas estéticas de este tipo de narración:

Acción narrativa fragmentada: Contar el relato que se adapta antes de presentarlo modificado

Utilización de homología: utilización de varios lenguajes para realizar alusiones a otras cosas para enrarecer la cosa y provocar contraste

Recurso música para ilustrar las acciones.



Recursos estenograficos con objetos que contribuyan a la crítica y apoyen lo que se narra

Las otras artes para contribuir a la parodia de la situación.

## Propuesta 2

### Narración oral método creación colectiva

Esta propuesta tiene como referente y fundamento la sistematización del trabajo del grupo de teatro La Candelaria de Colombia. Cabe aclarar que los aportes que puede representar tienen que ver principalmente con el proceso de construcción del texto para narrar oralmente.

Contar con una motivación para escoger el tema del cuento. Motivación que debe estar en sintonía con los procesos y luchas de los oprimidos por garantizar sus derechos.

Determinación del tema, lo más puntualmente posible. Si tiene lugar una determinación de época, espacio y actores sería prudente para el desarrollo del método.

Determinación de las líneas temáticas. Se trata del contenido del tema del cuento, por decirlo de alguna manera son las partes, formas o componentes de cómo se materializa el tema.

Determinación de las líneas argumentales: son las formas de expresar el argumento del cuento.

Investigación: a nivel especializado para la recaudación de la información sobre las líneas argumentales.

Accionar: Con la información seleccionada se lleva a cabo un ejercicio de narrativizar y accionar los contenidos informativos. Se trata de las posibilidades que tienen los enunciados descriptivos o reflexivos de volverse acción.

Identificar un conflicto o problema

## Propuesta 3

### Narración oral Antropófaga

Desde la antropofagia cultural pueden echarse mano a ciertos elementos técnicos para la elaboración de cuentos. Los siguientes son algunos de ellos:

.Llevarlos los conceptos involucrados o temas del cuento a contextos que no sean los suyos.

Dar sentidos y contrasentidos diferentes a los que tienen las cosas, herramientas u objetos presentes en los cuentos

Ubicar espacialmente los cuentos en lugares ilógicos

Inventar palabras, lenguajes, símbolos y signos nuevas formas de nominar las cosas o llamarlas

Mezclar los tiempos de la narración

Construir los héroes del cuento con personalidades y características indefinidas y mixtas sin determinar su procedencia.

Metamorfosar a los personajes, las cosas, lugares y situaciones en el transcurso del relato.

Como fuente de los relatos se recomienda recuperar, reinterpretar y fundar nuevas tradiciones orales.

#### 4.4 Estructuras narrativas

A continuación se presentan algunas propuestas acerca de cómo construir los textos para narrarlos oralmente desde varios referentes vistos en el capítulo 2

##### Propuesta 1

###### Estructuras africanas

Las estructuras de los cuentos africanos que Paulme analiza pueden servir como modelos para la creación de cuentos.

- ❑ Tipo ascendente: carencia-mejoramiento-carencia satisfacción
- ❑ Tipo Descendente: situación normal –deterioro-carencia
- ❑ Tipo Forma cíclica: carencia inicial, carencia satisfecha, el héroe no sabe contentarse con lo que tiene, vuelta a la carencia inicial o también situación normal-degradación peligro-peligro- vuelta a lo normal
- ❑ Tipo En espiral: los cuentos con pruebas múltiples
- ❑ Tipo En espejo: los actores principales son dos y el cuento se desarrolla en dos partes simétricas. Los héroes emprenden uno tras otro una búsqueda en el transcurso de la cual se ven sometidos a las mismas pruebas, pero sus comportamientos enfrentados conducen a resultados opuestos

- ❑ Tipo El reloj de arena: mientras que en los cuentos en espejo los dos parten de situaciones parecidas, en este caso parten de situaciones opuestas. (..) no hay mas que una intriga y punto central (de ahí la metáfora del reloj de arena) los dos personajes – generalmente el héroe y el antihéroe- crecen, intercambian sus papeles
- ❑ Tipo Complejos: el narrador pasa de un tipo morfológico a otra, encadenando las historias, incluyéndolas, las unas dentro de las otras

## Propuesta 2

### Estructuras comprometidas colombianas

#### Estructura cuentos folklóricos que visibilizan.

Son cuentos tradicionales, que pueden ser adaptados al contexto actual, donde, en palabras de Daycard “es posible oler las cosas presentadas, probar los sabores del lugar y vislumbrar las problemáticas de la región”<sup>491</sup>. Estos cuentos orales llevan una carga representativa del florklor de la región de donde se recopilan, pero un folklore referido a la desigualdad y la problemática de esos lugares, al evidenciar por ejemplo las diferencias entre zonas rurales y ciudades, centro y periferia mostrando una realidad ajena a quienes habitan en las grandes urbes y metrópolis.

#### Ejercicio

Se pide a los participantes que busquen un cuento folklórico o tradicional de una región, país o cultura determinada.

Se pide a los participantes que fijen-determinen claramente de acuerdo a la estructura del cuento lo siguiente:

- ❑ Personajes
- ❑ Lugar
- ❑ Tiempo

---

<sup>491</sup> DAYCARD, Annelore. El conflicto Armado A través de los nuevos cuenteros colombianos. Tesis de maestría en Departamento de estudios hispanoamericanos Universidad de Toulouse, Francia, P. 74. Registro disponible en: <http://catalogue.univ-toulouse.fr/ipac20/ipac.jsp?session=12608SWB83923.8978&profile=let&logout=true&startover=true> / DAYCARD. Además esto tiene consonancia con las formas de representación del lenguaje.

- ❑ Conflicto
- ❑ Manera de solucionar el conflicto.

Se pide a los participantes que mediante la investigación averigüen cuales son las particularidades y características de esos elementos desde con un enfoque de derechos humanos. Es decir:

- ❑ ¿Cómo viven las personas, cuales son sus necesidades, que derechos se les violan?  
¿Cuáles son los conflictos y de que tipo que se presentan en ese lugar?
- ❑ ¿Cuál es el momento históricamente hablando?, ¿Por qué se presenta el conflicto del cuento?

Con esta información se pide a los participantes que realicen una adaptación del cuento teniendo en cuenta esa información

Y finalmente que propongan un final emancipador liberador para la solución de ese problema-conflicto.

Estructura reinterpretaciones de obras clásicas.

Donde a partir de la totalidad de estas o parte de ellas, desde su misma estructura narrativa oral verbal o con adaptaciones al contexto particular del narrador o las comunidades, se trata algún tema relacionado con los derechos humanos. En el primero de los casos el publico interlocutor encuentra a partir de la historia y la insinuación del narrador los ecos en la propia historia de su comunidad o nación, redescubriendo a partir de estas obras la propia realidad comunitaria o nacional. Es un ejercicio de narración de la historia universal con la sensación de parte del público que le están narrando la historia particular. En el segundo de los casos aunque el referente estructural es clásico, resulta evidente y expreso que están narrando el contexto actual, en parte por el componente del elemento verbal.

### Ejercicio

Se pide a los participantes que escojan una obra clásica o un fragmento de la misma de público reconocimiento en el contexto particular en donde se ha de narrar.

Se pide a los participantes que escojan un grupo en situación de violación de derechos humanos estableciendo quienes son las victimas y quienes son los victimarios u opresores-oprimidos y cual es el derecho violado, como y porque.

Instrucciones:

Identificar cual es el conflicto, nudo o problema que se establece en esa obra o fragmento.

Identificar cuales son los personajes involucrados en la obra y cuales son sus características, posiciones, perfiles.

Realizar una adaptación de la obra así:

Personajes de la obra clásica=victimias, victimarios.

Nudo o conflicto de la obra=derecho violado, como y porque

Final de la obra clásica=final emancipador propuesto por el narador/ra

Estructura adaptaciones orales de la literatura contemporánea.

Que brinda a través de las metáforas, de la recreación o de la cruda realidad, un planteamiento de las tragedias de sectores de la sociedad que son muestra de la tragedia nacional. Diferentes argumentos en novelas y cuentos sirven de fuente a los narradores. Otros de estos textos presentan –perse- una crítica a un asunto determinado pero en otra época y con contexto similar pero no idéntico. Es decir son espacios geográficos idénticos pero con practicas, procesos y desarrollo diferente. En estos casos la versión del narrador le da un eco a la critica pasada desde el enfoque dado por el autor del cuento literario, pero en el propio contexto y momento del narrador oral y su comunidad, demostrando en ocasiones que aquellas practicas siguen vigentes, pero recargadas o mutadas.

Ejercicio

Se pide a los participantes que traigan un cuento de la literatura contemporánea.

Si el texto no permite una clara delimitación debe estructurarse en tres momentos claros; inicio, conflicto y desenlace.

Se identifica que derecho humano le puede ser vulnerado al personaje principal.

Luego en el contexto del cuento se realiza una adaptación incluyendo en el conflicto del cuento el derecho humano vulnerado con un final alternativo emancipador.

Estructura adaptaciones de un género artístico al cuento oral.

Se trata de la interpretación de la dimensión o el contenido de una canción o pintura (por lo general) para darle una dimensión oral al mismo a partir del diseño de una cadena de sucesos que habrán de conformar un cuento. Por ejemplo: Fredy Ayala, narrador de la ciudad de Bogota Colombia, creo “El Grito” un mini cuento oral basado en la obra de Munch, que al igual que el cuadro surrealista, recrea para la época actual un grito, evidenciando la impresión

y el dolor ante los cambios propuesto por un modelo aplastador tanto para la época Parisina de de Munch como para la actual en Colombia. Un mismo sentimiento para dos momentos históricos diferentes.

#### Ejercicio

Identificar la estructura de la pieza que se quiere adaptar. Es decir;

Canción=letra, estribillo, ritmo.

Pintura (expresión plástica)=mensaje que desea transmitir.

Una vez identificada existen dos posibilidades. 1, que la pieza de por sí plantee la violación a un derecho humano o 2, que no sea así.

Si sucede la opción 1, utilizando la letra, ritmo, estribillo o mensaje se construye un cuento.

Si sucede la opción 2 se puede utilizar el ritmo, las características de la canción o el mensaje (forma) para cambiarle el contenido transformándola en un cuento con un conflicto por un derecho humano.

Estructura narraciones – cuentos que responde a una pregunta fundamental.

Recurso Mito; pueden ser la fuente de cuentos sobre el origen de las situaciones; la causa de los problemas a las vulneraciones. Ya que estos responden a preguntas comunitarias. Se trata de quitarle de la función religiosa mítica que tiene para darle un nuevo servicio de la conciencia crítica. Los argumentos de estos tipos de relatos pueden ser recreados, reinterpretados para ajustarlos a las nuevas circunstancias de la existencia social

Son cuentos que surgen en función de la resolución de una pregunta o un cuestionamiento que puede ser real, metafórico o ficticio. Las preguntas que intentan resolver tienen que ver con la realidad injusta y las situaciones de violación de derechos humanos.

#### Ejercicio

Se investiga sobre la violación de un derecho humano a una persona o un grupo determinado indagando sobre sus causas y motivos. “Ponerlo en crisis”. Investigando narraciones, posiciones, disposiciones, prácticas sociales, etc....

Una vez recopilada esta información se fija el derecho violado y se construye un cuento en donde se expresen en el INICIO esas causas de esa violación con un FINAL emancipador.

Estructura narraciones - Cuentos a partir de la recreación de referentes comunes.

Estos referentes comunes pueden ser canciones, textos sagrados, algunas tradiciones del folclor y demás. Esto se logra a través de un proceso denominado hipertextualidad que consiste en generar en el público procesos de identificación y vinculación entre el original y la recreación o adaptación, lo que aumenta el interés del público interlocutor en conocer el nuevo significado. Consiste en un juego con lo conocido, lo que se cree memorizado en el ideario colectivo de la comunidad – público, revertir esa seguridad de lo conocido, subvertir el mensaje y generar una nueva narrativa crítica.

#### Ejercicio

Se pide a los participantes que consigan una canción infantil, una nana o un juego infantil.

Luego se define un derecho violado que habrá de ser el conflicto del cuento, unos personajes que abran de ser las víctimas.

Luego utilizando la forma de la canción, nana o juego se cambia el contenido del mismo para contar la historia.

Estructuras narraciones – cuentos a partir de la recreación de un hecho mítico.

Algunos narradores orales han creado cuentos orales a partir de referentes culturales públicos y apropiados de la comunidad, buscando paralelismos o analogías entre estos y las problemáticas actuales para -aprovechándose de ello- crear obras con contenido crítico.

Estructuras narraciones – cuentos con fuerte presencia de lo cómico desde el lenguaje.

Aprovechando el humor y la risa como vehículo y estrategia para crear la empática con el público, algunos cuentos orales plantean contenidos críticos relacionados con los derechos humanos en medio de humor de situación, humor desde el elemento verbal (lenguaje) vocal, la oralidad como estructura rimada cómica, la burla de los hechos, la ironía seudo directa o al ridiculización de los hechos, la disonancia entre el lenguaje utilizado y lo narrado o el humor negro o absurdo.

#### Ejercicio

La directiva acá es crear un cuento sobre la violación de un derecho humano\_con la particularidad de que el elemento verbal debe ser transpolado aplicando el lenguaje propio de otro contexto. Para ello puede utilizaren las siguientes ideas;

Lenguaje de un político

Lenguaje de un campesino

Lenguaje medico

Lenguaje de un narrador de fútbol

Lenguaje de un culebron

Lenguaje religioso.

Lenguaje científico o de ciencia ficción.

Lenguaje popular.

Etc...

Estructura narraciones - cuentos dramáticos del conflicto o de tratamiento realista del contexto.

Aborda narrativas dramáticas relacionadas con la “cruda realidad” y con desenlace a menudo trágicos. O bien a partir de la propiedad y conocimiento de él por parte del narrador que en este vive. Es la realidad contada.

Estructura narraciones - cuentos basados en procesos de repeticiones.

Estas narraciones tienen como fuente un género infantil del mismo nombre en donde se anuncia y repite contenidos. Los sucesos del cuento oral se van sucediendo en imágenes basadas en la repetición sobre las imágenes anteriores proporcionando un entretenimiento y reafirmación de la memoria como proceso mental.

Ejercicio

Se escoge un cuento de repeticiones o acumulativo, habitualmente son para niños.

Se escoge un derecho violado que ha de ser el motor del cuento

Se define la estructura de repeticiones del cuento.

Se conserva la forma del cuento, alterando el contenido adaptándolo al motor del cuento.

Estructura narraciones – cuentos de rescate de memoria colectiva.



Su contenido es la historia pocas veces contada en la sociedad. La historia de los grandes hitos en el país respecto al conflicto, los abusos y arbitrariedades. La ineficacia estatal, las desapariciones forzadas, la corrupción generalizada, el genocidio, y en general situaciones históricas de exclusión e injusticia, etc con el objetivo de no olvidarla.

### Ejercicio

Se define una situación de violación de derecho humano que se piense nunca debe ser olvidada.

Se identifica a los personajes, tanto opresores, como oprimidos.

Se identifica el derecho y el hecho de la vulneración.

Se crea una leyenda de ese hecho con las siguientes indicaciones:

- incluir elementos sobrenaturales para la explicación de los hechos
- incluir características sobrenaturales a los personajes.
- incluir metáforas y situaciones fantásticas
- exagerar los hechos.
- crear como final un precedente de repetición para los casos que se presenten en el futuro.

### Propuesta 3

#### Otras estructuras

#### Estructura Piscator

Escoger una noticia que involucre la violación de un derecho humano

Determinar cuales son los personajes oprimidos y opresores

Determinar las acciones de los opresores

Exagerar las acciones de los opresores

Exagerar y distorsionar los rasgos de los opresores

Establecer la relación entre los rasgos exagerados y distorsionados de los opresores y las acciones que estos cometen para lograr la violación del derecho humano.

Crear un cuento con ese material

## Estructura Shaw

Narrar oralmente episodios de la vida llevados al absurdo, mostrando prejuicios sociales y exagerando la realidad con parodia. Para ello pueden utilizarse los recursos del caos, la exageración y lo ilógico, pues estos tres como elementos del absurdo pueden funcionar como filtro crítico de las situaciones normalizadas.

## Estructura narraciones acumulativas

Utilizando la estructura de los cuentos populares acumulativos

### Ejercicio

Determinar la violación de un derecho humano. Posteriormente existen dos caminos acumulativos. El primero de ellos es el empeoramiento de la situación hasta niveles inimaginablemente crueles y el segundo es la solución del problema que genera la violación hasta cambios estructurales increíblemente globales

## 5. Quinta parte: análisis de los cuentos

Objetivo: compartir elementos o técnicas de análisis para el cuento

### 5.1 Análisis Morfológico

Para conocer mejor un cuento es necesario hacerle su análisis morfológico teniendo en cuenta sus componentes internos diferenciales. Un buen método puede ser el responder a las siguientes preguntas

¿Qué clase de cuento es?

¿Cuáles son los personajes del cuento?

¿Cuál es el contexto donde sucede el cuento?

¿Cuál es la carencia o fechoría que motiva la intriga del cuento?

¿Qué hacen los personajes para solucionar el problema del nudo del cuento?

¿Cuál es la solución que se da a la problemática del cuento?

¿Qué valores se encuentran presentes en los elementos del cuento?

¿Qué símbolos se encuentran en el cuento y que representan?

## 5.2 Análisis del cuento como discurso

Se trata de analizar los cuentos desde el análisis crítico del discurso. Para ello hay que tener en cuenta los siguientes elementos de análisis:

Manifestaciones culturales presentes

Relación intercultural de opresión o tolerancia

Identificar a que procesos sociales más amplios obedecen

Características lingüísticas del cuento (análisis del lenguaje)

Identificar como se evidencian las prácticas sociales en los cuentos

Identificar categorías y atributos de personajes en el mundo real

Identificar el significado y función de las cosas en el cuento

Identificar cognición social, que es la visión del mundo.

## 5.3 Análisis ideológico y de poder discursivo en el cuento:

Se trata de visibilizar la relación ideología, poder discurso presente en el cuento con elementos tales como:

La relación de los productos simbólicos

Estudio comparativo con otros cuentos similares

Análisis sociohistórico del cuento

Características históricas y sociales del cuento

Análisis formas narrativas

### Análisis sintáctico

Análisis de la materialización de las formas de abuso de poder, dominación o desigualdad presentes en el cuento.